B. C. U.
P 149
Cosaf

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

D 5073

TOM. 14
Nr. 2
1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, NR. 2, P. 213—476
BUCUREŞTI, 1965

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: Prof. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Redactor responsabil adjunct: Prof. M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC

Acad. AL. PHILIPPIDE

Prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Prof. ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Conf. I. C. CHIȚIMIA

Prof. I. PERVAIN

Prof. N. N. CONDEESCU

Prof. JEAN LIVESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Secretar de redacție: T. VIRGOLICI

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1966.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 134–135, București, Republicii Socialiste România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Apare de 4 ori pe an.

Prețul unui abonament individual este de 60 lei.

Prețul unui abonament pentru instituții și întreprinderi este de 60 lei.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

ADRESA REDACȚIEI
BD. REPUBLICII, Nr. 73
RAIONUL 23 AUGUST
BUCUREȘTI

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 14 1965 Nr. 2

SUMAR

Pag.

Studii

MIHAI NOVICOV, Îndrumarea de către partid a literaturii 217

GEORGE MUNTEAN, Direcţii şi tendinţe în poezia română contemporană . 239

MARCEL DUŢĂ şi IONEL OPRIŞAN, Probleme ale prozei româneşti contemporane 267

AL. SĂNDULESCU, Caracterul popular şi caracterul de clasă al artei 277

I. C. CHIŢIMIA, Introducere în folcloristica polonă (II) 285

C. JALBĂ, Elementul dramatic în *Pădurea spînzuraţilor* de Liviu Rebreanu 323

Comunicări

TEODOR VÎRGOLICI, Arta poetică a lui Octavian Goga 345

OVIDIU PAPADIMA, Structura artistică a descîntecului 357

EUGENIA OPRESCU, Dobroliubov — critic literar 369

VIORICA NIŞCOV, Unele aspecte ale literaturii de limbă germană din Republica Socialistă România 385

Note şi recenzii

Însemnări despre *„Însemnări"* (*M. Novicov*); Zoe Dumitrescu-Buşulenga: *„Eminescu"* (*M. Novicov*); *Ion Creangă. Documente noi* (*Cornelia Ştefănescu*); Note pe marginea ediţiei *Scrieri* de Tudor Arghezi (*Stancu Ilin*); Mircea Zaciu, *Agîrbiceanu* (*Eugenia Opresca*); Romanul şi monumentalitatea (*Ionel Oprişan*); Discuţii în limitele romanului latino-american (*Ionel Oprişan*); Monografiile *Baudelaire* şi *Dostoievski* (*Valeriu Ciobanu*); Din lirica mării (*George Muntean*). 419

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, nr. 2, p. 213–430, BUCUREŞTI, 1965

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 14 1965 N° 2

SOMMAIRE

Page

Etudes

MIHAI NOVICOV, La direction de la littérature par le parti 217
GEORGE MUNTEAN, Directions et tendances dans la poésie roumaine contemporaine 239
MARCEL DUȚĂ et IONEL OPRIȘAN, Problèmes de la prose roumaine contemporaine 267
AL. SĂNDULESCU, Le caractère populaire et le caractère de classe de l'art 277
I. C. CHIȚIMIA, Introduction au folklore polonais (II) 285
C. JALBĂ, L'élément dramatique dans *Pădurea spînzuraților* (La forêt des pendus) de Liviu Rebreanu 323

Communications

TEODOR VÎRGOLICI, L'art poétique de Octavian Goga 345
OVIDIU PAPADIMA, La structure artistique de l'incantation 357
EUGENIA OPRESCU, Dobrolioubov — critique littéraire 369
VIORICA NIȘCOV, Aspects de la littérature de langue allemande de la République Socialiste Roumanie 385

Notes et comptes rendus

Însemnări despre *Însemnări* (Notes à propos de « notes ») (*M. Novicov*); Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu* (*M. Novicov*); *Ion Creangă, documente noi* (Ion Creangă, documents nouveaux) (*Cornelia Ștefănescu*); Note pe marginea ediției *Scrieri* de Tudor Arghezi (Notes marginales à l'édition « Ecrits » de Tudor Arghezi) (*Stancu Ilin*); Mircea Zaciu, *Agîrbiceanu* (*Eugenia Oprescu*); Romanul și monumentalitatea (Le roman et la monumentalité) (*Ionel Oprișan*); Discuții în limitele romanului latino-american (Discussions au sujet du roman latino-américain) (*Ionel Oprișan*); Monografiile *Baudelaire* și *Dostoievski* (Les monographies « Baudelaire » et « Dostoievski ») (*Valeriu Ciobanu*); Din lirica mării (La poésie lyrique de la mer) (*George Muntean*) 419

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 14 1965 № 2

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Статьи

МИХАЙ НОВИКОВ, Партийное руководство и развитие литературы 217
ДЖЕОРДЖЕ МУНТЯН, Направления и тенденции в современной румынской поэзии 239
МАРЧЕЛ ДУЦЭ и ИОНЕЛ ОПРИШАН, Вопросы развития современной румынской прозы 267
АЛ. СЭНДУЛЕСКУ, Народность и классовость искусства 277
И. К. КИЦИМИА, Введение в польскую фольклористику (II) 285
К. ЖАЛБЭ, Элементы драматизма в романе Ливиу Ребряну „Лес повешенных" 323

Сообщения

ТЕОДОР ВЫРГОЛИЧ, Поэтическое мастерство Октавиана Гога 345
ОВИДИУ ПАПАДИМА, Художественная структура заклинаний 357
ЕУДЖЕНИЯ ОПРЕСКУ, Добролюбов — литературный критик 369
ВИОРИКА НИШКОВ, Некоторые стороны литературы на немецком языке в Социалистической Республике Румынии 385

Заметки и рецензии

Însemnări despre „*Însemnări*" (Заметки о «*заметках*») (*М. Новиков*); Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu* (Зое Думитреску-Бушуленга, *Эминеску*) (*М. Новиков*); *Ion Creangă, Documente noi* (*Ион Крянга, Новые документы*) (*Корнелия Штефэнеску*); Note pe marginea ediţiei *Scrieri* de Tudor Arghezi (Заметки об издании *Произведений* Тудора Аргези) (*Станку Илин*); Mircea Zaciu, *Agîrbiceanu* (Мирча Зачиу, *Агырбичану*) (*Еуджения Опреску*); Romanul şi monumentalitatea (Роман и монументальность) (*Ионел Опришан*); Discuţii în limitele romanului latino-american (Дискуссии о латино-американском романе) (*Ионел Опришан*); Monografiile *Baudelaire* şi *Dostoievski* (Монографии *Бодлер* и *Достоевский*) (*Валериу Чиобану*); Din lirica mării (Из морской лирики) (*Джеордже Мунтян*) 419

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎNDRUMAREA DE CĂTRE PARTID A LITERATURII

DE

MIHAI NOVICOV

În această epocă nouă, socialistă, din istoria patriei noastre, fiecare congres al partidului revoluționar marxist-leninist al clasei muncitoare a reprezentat un eveniment spre care se îndreptau ca înspre un focar privirile tuturor locuitorilor țării. Interesul e pe deplin explicabil. Oamenii muncii s-au obișnuit ca hotărîrile Partidului să dea orientare activității lor. Sub conducerea fermă și înțeleaptă a comuniștilor, poporul a parcurs un drum de realizări uriașe. Pe temeiul lor pot fi atacate obiective noi și mai însemnate. De la congres la congres am urcat cîte o treaptă către împlinirea idealurilor comunismului.

Ca inițiator, conducător și organizator al luptei și muncii întregului popor, Partidul coordonează activitatea creatoare în toate domeniile. Construcția socialismului nu se poate desfășura cu succes decît cu condiția intercondiționării organice a eforturilor. Stimularea multilaterală a inițiativelor, colective și personale, se îmbină cu respectarea strictă a exigențelor impuse de obiectivele principale, determinante. Principiul îndrumării de către Partid în toate direcțiile decurge de aici ca o necesitate obiectivă. Dezvoltarea socialistă are legile ei specifice; respectarea lor e una din condițiile esențiale ale succesului.

Pentru înțelegerea cît mai deplină a principiului îndrumării de către partid este necesar să nu fie ignorat acest cadru general, atotcuprinzător. În societatea socialistă, îndrumarea de către partid nu poate să nu se exercite în toate domeniile activității politice, sociale, economice, culturale, dar de exercitat se exercită *diferit*, în funcție de natura specifică a fiecărui domeniu. Se știe că în trecut ideea însăși de îndrumare a literaturii a fost întîmpinată de către unii cu rezervă, întrucît ei își închipuiau această îndrumare exercitîndu-se identic cu modul în care se exercită de pildă în viața politică. Și deși sub acest aspect lucrurile au fost de mult lămurite, cîteodată se simte totuși nevoia unor reveniri și precizări. Sînt mereu mai vii în conștiința fiecărui artist cunoscutele cuvinte ale lui Lenin, scrise cu 60 de ani în urmă: „Nu încape îndoială că munca literară este mai puțin decît oricare alta susceptibilă de egalizare mecanică, de nivelare, de dominație a majorității asupra minorității. Nu încape vorbă că în acest

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, NR. 2,, P. 217–238, BUCUREȘTI, 1965

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

domeniu este nevoie să fie asigurat un cîmp mai larg inițiativei personale, înclinațiilor individuale, să se dea cîmp liber gîndirii și fanteziei, formei și conținutului. Toate acestea sînt incontestabile, dar ele nu dovedesc decît că partea literară a muncii de partid a proletariatului nu poate fi pusă pe același calapod cu celelalte părți ale muncii de partid a proletariatului. Toate acestea nu infirmă cîtuși de puțin principiul — principiu străin și straniu pentru burghezie și democrația burgheză — că munca literară trebuie să fie neapărat și în mod obligatoriu o parte integrantă a muncii partidului social-democrat, strîns legată de celelalte părți ale muncii lui". Așa punea problema Lenin încă în 1905. Recent de tot, în țara noastră, principiul enunțat a fost reafirmat, într-un context nou, determinat de condițiunile ce s-au format în procesul muncii pentru desăvîrșirea construcției socialiste. În *Salutul adresat de C.C. al Partidului Conferinței pe țară a Uniunii Scriitorilor din România* s-a arătat, între altele, că „Stimularea în continuare a unui larg schimb de opinii și a activității de critică, teorie și istorie literară într-o atmosferă constructivă, de respect reciproc, străină subiectivismului și spiritului de grup, cultivare a obiectivității depline în aprecierea valorii lucrărilor, sînt elemente indispensabile mersului înainte al literaturii noastre noi".

Caracterul specific al îndrumării de către partid în domeniul literaturii rezultă din o seamă de împrejurări. Nu le vom putea enumera pe toate, dar ne vom referi la acelea ce ni se par a fi de mai mare importanță. Astfel : creația literară este în primul rînd o activitate prin natura ei strict individuală ; ea este întotdeauna o afirmare a personalității autorului. Ea presupune, în al doilea rînd, talent, deci nu poate fi cerută oricui, pe bază de sarcini date, ci este un privilegiu al celor înzestrați, iar talentul se manifestă mai totdeauna nu numai creator ci și temperamental ; sensibilitatea unui poet este alta decît a unui inginer sau a unui medic. În sfîrșit, creația literară presupune inevitabil și o doză de spontaneitate.

Principialitatea partinică a îndrumării se trădează de obicei atunci cînd trăsăturile specifice ale creației literare sînt neglijate. Partidul nostru nu o dată a atras atenția celor în cauză cît de nefaste pentru dezvoltarea creației sînt încercările de a rezolva problemele ei complexe și delicate cu ajutorul unor metode administrative.

De obicei, minimalizarea — de esență vulgarizatoare — a unor opere literare, sub motiv că sînt dăunătoare sau deficitare în ceea ce privește conținutul se datora aparenței pe care unii oameni, necunoscători ai specificului artistic, o absolutizau dogmatic. În alte dăți, criteriile valabile într-un anumit moment istoric se aplicau mecanic în altul.

Cînd Lenin a cerut scriitorilor atașați clasei muncitoare să transforme creația lor într-o „*parte* integrantă a cauzei generale a proletariatului", exclamînd totodată : „Jos cu literații fără partid ! Jos cu literații supra-oameni", — patosul intervenției sale a fost prin excelență polemic, fiind îndreptat împotriva acelor literați care pretindeau că situația lor de scriitori, datoria lor de oameni talentați, înzestrați, deosebiți („supra-oameni"), îi obligă să nu se alăture nici unui partid, ca, de pe înălțimea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„spiritului" lor imparțial și senin, să poată arbitra în lupta politică. Fățărnicia unei asemenea atitudini a fost demascată necruțător. Iată de ce, în articolul său, Lenin a legat atît de strîns problema partinității de cea a libertății creației.

Lenin a demonstrat că scriitorul, artistul, în general, poate cuceri libertatea reală numai așezîndu-se pe pozițiile partinității comuniste. Pentru că numai astfel creația lui devine definitiv și total eliberată de orice dependență de burghezie. Unor scriitori însă, avînd afinități mai puține cu lupta politică, o asemenea punere a problemei li s-a părut și atunci „stranie și străină". Lor le rămînea de neînțeles de ce, ca să obțină o libertate deplină, ei trebuiau *să se lege* de o anumită mișcare politică. Oare să fii sincer și cinstit în creație nu-i destul? — așa judecă unii și astăzi. Și-l invocă adesea, în sprijinul lor, tot pe Lenin care, după cum se știe, în legătură cu însemnătatea mondială a operei lui Tolstoi, menționa că atunci cînd „în fața noastră avem un artist într-adevăr mare,... măcar unele aspecte esențiale ale revoluției trebuie să se fi oglindit în operele sale". Aprecierea de mai sus uneori se interpretează în sensul că talentul unui scriitor atașat poporului îl conduce cu necesitate către descoperiri estetice valabile, fără ca el să-și fi propus și alte obiective. Viața însă a dovedit că o asemenea interpretare e eronată. Talentul reprezintă o condiție necesară pentru realizarea pe planul creației artistice, dar nu și singura.

Oricîte încercări s-ar face de a se pune sub îndoială principiile fundamentale ale esteticii marxist-leniniste, nimeni nu poate contesta, în afară doar de cazul cînd se complace în plasa unor confuzii de esență fideist-idealistă, că arta în general, creația literară, e o reflectare a vieții obiective. Efortul artistic e de pătrundere în adîncurile realității. Creația literară e un mod specific de a cunoaște lumea. În consecință, talentul nu se poate afirma decît prin selectarea, organizarea și transfigurarea — în consens cu idealul estetic al autorului — a datelor oferite de realitatea înconjurătoare. De aceea, cu cît cunoașterea acestor date va fi mai completă, iar interpretarea lor mai conformă cu adevărul obiectiv, cu atît și talentul se va dezvolta mai liber, potențîndu-se pînă la limita superioară a posibilităților sale. Toate aceste afirmații vor părea poate unora locuri comune, dar ele se cer totuși a fi repetate, pentru ca în practica activității de apreciere a valorilor literare să nu fie neglijate. Absolutizarea aspectului spontan al creației îi conduce pe unii critici la concluzia eronată, după părerea noastră, potrivit căreia actul critic se poate mulțumi cu „extragerea" din opere a valorilor pozitive dintr-un anumit punct de vedere. Nu arareori se face abuz de noțiunea umanismului, explicîndu-se interesul nostru pentru oricare creație de incontestabilă realizare artistică prin „mesajul umanist" pe care l-ar degaja. Invulnerabile în generalitatea lor, asemenea aprecieri eșuează totuși în platitudine, întrucît

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

practic nu spun nimic substanțial și specific despre opera respectivă, fiind într-adevăr de presupus că orice creație ce s-a impus prin valoarea ei adaugă ceva la afirmarea spiritului uman. Dar „mesajul umanist" poate fi diminuat, alterat sau chiar contracarat de unele influențe ale ideologiei burgheze, după cum în zilele noastre spiritul umanist nu se manifestă într-un singur mod ; umanismului socialist, activ și revoluționar, nu i se opune doar apologia dezumanizării care alimentează, cel puțin în parte, literatura modernistă, dar și umanismul abstract și pasiv al acelor gînditori și artiști care, aflîndu-se pe poziții de adversitate declarată față de spiritul burghez, nu se identifică totuși nici cu atitudinea revoluționară a maselor muncitoare. Iată de ce analiza conținutului ideologic al unei opere literare n-ar trebui să fie redusă la constatarea existenței unui „mesaj umanist", ci ar fi firesc să conțină tocmai precizările necesare privind natura acestui mesaj umanist în raport cu curentele ideologice ale timpului. De altfel, tocmai așa a și procedat Lenin apreciind opera lui Lev Tolstoi, oferind un model de analiză marxistă a unei creații de excepțională valoare artistică.

Că spontaneitatea creației artistice nu e absolută pare un lucru evident, axiomatic. Totuși, în practica aprecierilor critice se întîmpla ca latura determinată a creației literare să fie neglijată. Oricare artist, oricît de „demiurgică" ar fi forța talentului său, trăiește totuși în societate, se formează sub influența preponderentă a unor anumite forțe sociale, își afirmă talentul reacționînd la acele aspecte ale vieții contemporane cu care intră mai des în contact, își încordează energia creatoare pentru a da răspunsuri cît mai valabile la întrebările ce i s-au părut a fi mai importante ș.a.m.d. Într-un cuvînt, „a trăi în societate și a fi liber de această societate e un lucru imposibil". Cu toții o știm și repetăm mereu această maximă veșnic vie, dar nu întotdeauna extragem din ea toate consecințele necesare. Dacă opera unui artist nu este doar o emanație spontană a geniului său ci și un produs al vremii, ea reprezintă întotdeauna și o expresie a experienței estetice colective a unui popor într-un anumit moment istoric dat. Iar dacă „momentul" e de manifestare, de o anumită intensitate, a luptei de clasă, tendințele ideologice și estetice contradictorii, de clasă, se vor confrunta și se vor organiza într-o anumită proporție și în „partea" respectivă a experienței colective. De aici rezultă și o datorie pentru critic : de a aprecia opera și din punctul de vedere al modului în care ea exteriorizează experiența colectivă despre care am vorbit. Ceea ce presupune și mînuirea în mod corespunzător a unor criterii de apreciere obiective, științifice. Indiscutabil, tocmai în împlinirea acestor sarcini frontul literar capătă un sprijin substanțial prin îndrumarea de către partid a literaturii. Toți marii scriitori au simțit nevoie să confrunte rodul creației lor cu experiența estetică colectivă a poporului. Chiar și acei care pretindeau că pentru ei creația artistică e doar un „joc" sau *numai* un mod de a-și afirma propria personalitate. Afirmații de acest gen au fost în cele mai dese cazuri, doar reacții la limită față de o critică, în punctele ei esențiale inacceptabilă pentru autorii respectivi. Faptele istoriei literare ne arată că dintre căile de cunoaștere a modului cum este receptată opera lor, scriitorii au manifestat cea mai mare rezervă față de critică. Paradoxală în aparență,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

împrejurarea e totuşi explicabilă. Criticul, dacă nu este un simplu „comentator", este tot un creator, deci un om de talent, ceea ce presupune că este înzestrat cu o sensibilitate artistică proprie. De aici tendinţa de a raporta opera nu doar la personalitatea autorului şi la exigenţele estetice ale timpului, dar şi la propria sensibilitate artistică, tendinţă ce se soldează de obicei cu concluzii derutante. Iată de ce Caragiale, de pildă, preţuia talentul lui Gherea, dar nu prea accepta „obiecţiile" criticului privind propria sa creaţie. Cîte un „duet armonios" între un scriitor şi un critic întîlnim în istoria literară destul de rar. Ar putea fi invocată „înţelegerea" între Gogol şi Belinski, dar şi aceasta a fost „ruptă" pînă la urmă cînd laturile reacţionare ale convingerilor etico-politice ale lui Gogol au ieşit mai pregnant în evidenţă. Cazurile de subapreciere şocantă de către un mare scriitor a unui alt mare scriitor sînt cunoscute. Ele se datoresc fenomenului pe care l-am putea denumi „intoleranţa geniului", dar dacă şi un critic e într-adevăr mare, oare nu sînt posibile cel puţin unele manifestări de intoleranţă şi în activitatea lui? De obicei, în mod curent, scriitorii îi simpatizează pe acei critici care, lipsiţi de ambiţii creatoare, se mărginesc să „exploreze" cu devoţiune opera artistului preferat. O asemenea critică satisface, însă nu incită. Dar şi critica lipsită de efortul de înţelegere a personalităţii creatoare a autorului recenzat, chiar dacă „incită", poate avea efecte paralizante. Iată de ce scriitorul preferă să ia contact cu opinia publică (evident pentru a-şi da seama de *eficienţa* propriei creaţii), pe alte căi — prin corespondenţă, prin părerile unor artişti de autoritate, urmărind reacţia pe care o produc lucrările lui în rîndurile cititorilor ş.a. N-avem intenţia să întreprindem acum o analiză amănunţită a acestor relaţii, ci să semnalăm doar existenţa lor, ele formînd o componentă de neînlăturat a istoriei literare[1]. În cadrul lor, îndrumarea literaturii de către partid reprezintă o formă superioară, întemeiată pe experienţa luptei de clasă a proletariatului, îmbogăţită prin practica multilaterală de organizare a progresului culturii în ţările socialiste.

Înrîurirea luptelor politice asupra creaţiei literare s-a manifestat — în toate timpurile — în chipuri variate. Pe de o parte forţele politice în luptă solicitau sprijinul scriitorilor. Şi-l solicitau cu atît mai mare insistenţă cu cît forţa de înrîurire a literaturii asupra conştiinţelor este excepţional de mare, iar sfera ei de răspîndire din ce în ce mai largă. Dar şi scriitorii apelau destul de frecvent la sprijinul politicii, interesîndu-se îndeaproape de politică nu numai ca cetăţeni, dar şi pentru că politica este acea formă a suprastructurii ideologice care sintetizează descoperirile

[1] Şi poate închipui oare cineva istoria romantismului fără cercurile şi cenaclurile literare care au strălucit în acea vreme?; sau istoria literaturii române de la începutul secolului al XX-lea fără „atmosfera" de la „Viaţa Românească"?; sau opera lui Malakovski fără „concertele-lecţii" ale acestuia, care-i permiteau să ia contact uneori cu mase de mii de oameni pe zi?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tuturor celorlalte forme[2]. Fiind o emanație directă a luptei de clasă, deci o formă a suprastructurii legată foarte îndeaproape de bază, politica furnizează suprastructurilor care, după o expresie a lui Engels, „plutesc și mai mult în văzduh" — experiența istorică concentrată, susceptibilă de a fi valorificată ținîndu-se seama de necesitățile specifice ale fiecărei suprastructuri în parte. Scriitorul va tinde deci nu arareori nu numai să servească nemijlocit politica, dar și să extragă din experiența politică învățăminte călăuzitoare pentru orientarea propriei sale creații.

Cele două laturi ale relației pe care noi am încercat s-o definim nu vor putea fi armonizate niciodată la modul absolut. Luptătorii de baricadă vor prefera întotdeauna versul agitatoric, și nu poezia de sugestie, ale cărei sensuri majore se extrag doar după o meditație îndelungă. Ceea ce nu înseamnă însă că din creația poeților se justifică din punctul de vedere al nevoilor sociale numai poeziile agitatorice, create cu gîndul la modul cum vor putea fi valorificate imediat în lupta politică. În consecință, una din funcțiile îndrumării literaturii de către partid e și racordarea celor două tendințe. Greșelile de care am vorbit mai sus, și care fuseseră comise de unii critici, se datorau și luării în considerație, în mod unilateral, doar a primei din cele două tendințe. Poeții mari au răspuns întotdeauna cu superbă generozitate la solicitările mulțimii, atunci cînd aceasta la cerea versuri de care aveau nevoie. Totuși creația unui poet nu se poate reduce la executarea unor asemenea „comenzi" sociale.

În concluzie, îndrumarea literaturii fiind o latură a politicii partidului, ea nu poate avea alt obiectiv decît asigurarea celor mai prielnice condiții pentru stimularea și dezvoltarea rodnică a creației, pentru afirmarea tuturor talentelor care se nasc în popor, pentru înlăturarea completă deci a obstacolelor care în trecut, sub stăpînirea burghezo-moșierească, împiedicau realizarea atîtor talente. Totodată dezvoltarea și valorificarea talentelor afirmate, realizarea unor opere de bogat conținut ideologic și înalt nivel artistic presupune combaterea și înlăturarea factorilor care acționează în sens invers și în primul rînd a influențelor ideologice burgheze, care întotdeauna au constituit în viața literară un factor paralizant și inhibitor. Acționînd în acest fel, partidul revoluționar marxist-leninist al clasei muncitoare satisface și exigențele propriei sale politici, pentru că obține de la scriitori opere în măsură să contribuie substanțial la educația socialistă a oamenilor muncii; scriitorii devin astfel „ajutoare de nădejde" ale partidului, întrucît creșterile în conștiința socialistă a maselor acumulîndu-se, ea devine o „forță materială" de prim ordin în rezolvarea sarcinilor economice, politice, sociale și culturale.

---

[2] „Transformarea orînduirii sociale, pregătită de dezvoltarea economică, — se arată în *Mical dicționar filozofic* (Editura de stat pentru literatura politică, București, 1954, p. 525), — nu are loc de la sine, ci se înfăptuiește prin activitatea conștientă a claselor și partidelor progresiste, iar această activitate este dirijată de politică. Ținînd seama de acest rol activ al politicii, Lenin a subliniat necesitatea abordării politice a tuturor problemelor economice, organizatorice și altele".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Procesul creației literare unii și-l închipuie simplist și rudimentar, ca un fel de elaborare mintală de către scriitor a unui „proiect" pe care apoi tot scriitorul îl „realizează" scriind. Adevărul este însă, pînă la un punct, contrariu. Exagerînd, s-ar putea spune că scriitorul niciodată nu știe dinainte ce va ieși din opera ce o începe. Dar nu este justă nici interpretarea altora, care reduc procesul creației la concretizarea „harului" inspirator. „Realizarea" pe hîrtie este întotdeauna precedată de o încordare uriașă a imaginației, care însă, firesc, este mereu completată și corectată de cenzura rațiunii. De obicei îndemnul declanșator vine de la un tablou, o problemă, un aspect al realității înconjurătoare care l-a impresionat pe scriitor. Impresia nouă se corelează cu altele mai vechi, creează adesea alte relații, care pun altfel în lumină experiența acumulată. E greu de presupus ca subiectul unei opere epice sau dramatice să se formeze „dintr-o dată" în închipuirea artistului. Procesul de elaborare „prealabilă" e lung și chinuitor, cu atît mai mult cu cît artistul nu poate să nu țină seama și de exigențele genului. După cum au atestat-o și numeroși poeți, pînă și unele poezii la început doar „sună" vag în imaginație, și se transformă în vers, uneori neprevăzut, abia în contact cu o nouă impresie. Peripețiile acestea ale germinației operelor literare au fost descrise de mai mulți autori și nu e cazul să insistăm acum, întrucît ne-am referit, fugar și sumar, la ele numai pentru a sublinia că o operă literară niciodată nu este rodul doar a unei porniri a autorului, și se realizează în urma unei munci care antrenează toate laturile și toate facultățile spiritului său creator. Tocmai de aceea claritatea ideologică, o anumită fermitate și constanță în interpretarea fenomenelor istorice și contemporane acționează invariabil ca un catalizator puternic care accelerează creația, o fecundează și-i dă vigoare. Istoria literaturii secolului nostru arată cu evidență că mai ales relația om-istorie capătă o greutate specifică din ce în ce mai mare în conținutul multor opere literare. Literatura modernistă, de pildă, cu predilecția ei afișată pentru ceea ce pare a fi „absurd" în viață, este o expresie directă sau indirectă a neputinței aparente a omului de a stăpîni procesul propriei sale ascensiuni, iar încercarea de a transforma „absurdul" într-o categorie estetică se constituie indiscutabil ca o justificare a abdicării. Realismul socialist, dimpotrivă, a intrat în istoria literaturii ca o explozie de entuziasm a omului care, în sfîrșit, a pus stăpînire și pe legile de evoluție ale propriei sale istorii. Nu întîmplător delimitările între diverse curente literare se fac azi mai ales în funcție de perspectiva asupra vieții pe care ele o afirmă. Principala noutate a partinității comuniste în creație a constat tocmai în faptul că ea a oferit scriitorului o perspectivă clară nu doar asupra trecutului și prezentului, dar și asupra viitorului. Îndrumarea literaturii de către partid are ca scop, între altele, de a limpezi și de a lărgi necontenit această perspectivă.

Astfel se explică și de ce îndrumarea literaturii de către partid în formele ei concrete nu poate fi „dată" o dată pentru totdeauna.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În anii muncii ilegale, cînd partidul lupta în condițiile terorii sîngeroase a aparatului de stat burghezo-moșieresc și cînd posibilitățile sale de afirmare legală erau extrem de reduse, era firesc ca militanții clasei muncitoare să ceară scriitorilor atașați luptei comuniste în primul rînd s-o înarmeze cu opere avînd un caracter agitatoric pronunțat. Greșesc acei care presupun că această atitudine implica tacit și scăderea exigenței artistice. Acei care o cred confundă două lucruri cu totul diferite : încurajarea activității artistice amatoare, de masă, pe de o parte și îndrumarea literaturii, pe de alta. Politica burgheziei urmărea, printre altele, și izolarea clasei muncitoare de viața culturală a țării, interzicînd practic celor ce muncesc accesul la marile valori ale culturii naționale și universale. Iată de ce ridicarea revoluționară a clasei muncitoare se conjuga întotdeauna cu izbucnirea unei imense sete de cultură. Maturizarea conștiinței de clasă a proletariatului conducea cu necesitate și la eforturi eroice, în deplinătatea cuvîntului, avînd ca scop luarea în stăpînire a comorilor gîndirii umane. Contactul cu ele fecunda talentele native, generînd acea poezie a autodidacților pe care doar un drum încă destul de scurt o desparte de folclor. Militanții Partidului niciodată nu-și făceau iluzie asupra valorii intrinsece artistice a acestor producții, în cele mai dese cazuri rudimentare, iar de combătut combăteau doar atitudinea de superioritate aristocratică a unor esteți care se dovedeau incapabili să înțeleagă importanța istorică a fenomenului. „Trebuie oare să servim biscuiți dulci și fini unei minorități neînsemnate, în timp ce masele de muncitori și țărani duc lipsă de pîine neagră ?" se întreba Lenin în cunoscuta discuție cu Clara Zetkin. Dar tot Lenin i-a combătut pe acei literați care încercau că mimeze în operele lor producțiile naive ale autodidacților susținînd că astfel creează o literatură „specială" pentru muncitori. Muncitorii revoluționari, spunea Lenin, „și-au dobîndit dreptul la o artă într-adevăr măreață". Iar o asemenea artă e evident că nu poate fi creată decît de artiști înzestrați cu o înaltă cultură, stăpîni fără doar și poate nu numai pe descoperirile filozofice și politice ale marxismului, dar și pe întregul arsenal de mijloace folosite în transfigurarea artistică a realității, arsenal adunat de atîția creatori de geniu în decurs de milenii. E de la sine înțeles că de la artiști, cînd se angajau în luptă alături de clasa muncitoare, Partidul pretindea întotdeauna opere de înaltă valoare artistică. Totodată, în condițiunile luptei ilegale, orice producție artistică avînd conținut revoluționar, chiar modestă, era binevenită. Dar asta nu însemna de loc că ea devenea implicit și un etalon al artei revoluționare. Nu este întîmplător faptul că revista „Cultura proletară", publicînd producțiile destul de stîngace ale unor începători le însoțea cu observații critice. Niciodată Partidul nu neglija criteriul estetic în aprecierea operelor de artă. Dar nici nu ascundea importanța primordială pe care o acordă criteriului politic. Și era firesc ca scriitorilor angajați să li se ceară mai ales opere care să poată servi luptei comuniste cu mijloace artistice înaintate.

Îndată după 23 August 1944, țara noastră a intrat în faza istorică a unor înverșunate bătălii de clasă, care s-au concretizat și într-o ascuțită luptă politică. Întrebarea : de partea cui ești ? de partea forțelor democratice

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conduse de Partidul Comunist, care militau pentru înnoirea revoluționară a țării sau de partea forțelor reacționare, care o trăgeau înapoi către reeditarea rînduielilor burghezo-moșierești dintre cele două războaie mondiale? — a trebuit să și-o pună aproape fiecare cetățean matur. Cu atît mai mult nu puteau s-o ocolească scriitorii. Atunci, pentru prima dată Partidul Comunist a putut înfățișa deschis și atotcuprinzător perspectiva pe care socialismul o deschide literaturii. Comuniștii îi îndemnau pe artiștii cuvîntului să se alăture luptei lor, arătînd între altele că abia prin desființarea exploatării omului de către om vor fi lichidate și cauzele generatoare de nedreptate și de limitare a libertății, și că abia atunci va putea fi asigurată și libertatea deplină a creației, ca o consecință a luării în stăpînire de către popor și a bunurilor culturale. Lupta din anii 1944—1947 era în primul rînd o luptă politică și comuniștii îi chemau pe scriitori să li se alăture în această luptă, fiind oarecum de la sine înțeles că problemele concrete ale dezvoltării culturii într-o nouă etapă de dezvoltare istorică a poporului nu puteau fi puse în întreaga lor complexitate decît *după* victoria în lupta politică. Răsturnarea de la putere a claselor exploatatoare și instaurarea unei puteri populare în care rolul conducător să-l aibă clasa muncitoare era o condiție prealabilă a înnoirii și în domeniul vieții culturale. Problemele culturii, cît și problemele mai speciale ale literaturii, au fost implicate în polemică de către reprezentanții ideologici ai reacțiunii. Una din formulele demagogice preferate ale burgheziei a fost, și continuă să fie acolo unde burghezia se mai află la putere, prezentarea intereselor ei de clasă drept interese ale întregii națiuni. Burghezia se străduiește întotdeauna să vorbească în numele națiunii, ca mandatară a națiunii, iar realizările poporului, care nu poate să nu producă valori pînă și în condițiunile celei mai crîncene asupriri, să le acrediteze drept propriile ei realizări. De aici și afirmația potrivit căreia critica globală la care comuniștii supuneau orînduirea burghezo-moșierească ar implica și negarea valorilor culturale create în cadrul orînduirii respective. În anii la care ne referim, una din temele preferate ale ziarelor reacționare a fost că Partidul Comunist ar urmări distrugerea culturii. Se specula mai ales poziția politică echivocă, iar uneori și de-a dreptul reacționară, a unor intelectuali de valoare, care *poziție*, firesc, nu putea să nu fie atacată de exponenții democratismului popular. Comuniștii însă făceau întotdeauna o delimitare netă între erorile politice ale unor intelectuali, care nu puteau să nu fie combătute, și au fost combătute, și valoarea acelorași oameni ca intelectuali, oamenii de știință, artiști. „...Adevărul este, — spunea Gheorghe Gheorghiu-Dej în cuvîntarea ținută în 1946 la un miting al intelectualilor, — că prețuim și iubim știința și arta, iubim și respectăm pe intelectualii care își înțeleg menirea și recunoaștem merite chiar ale intelectualilor care nu sînt înregimentați în mișcarea democratică și progresistă". Niciodată comuniștii nu confundau cele două aspecte, nu respingeau cultura trecutului numai pentru că valorile ei au fost create sub dominația moșierimii și burgheziei, ci așa cum a arătat-o încă Lenin, respingînd tot ce era reacționar și antipopular în cultura veche, preluau valorile ei reale pentru ca, pe baza lor, valorificîndu-le, să construiască o cultură nouă, proletară, socialistă. Sînt larg cunoscute precizările

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

făcute de Gheorghe Gheorghiu-Dej cu prilejul menționat și anume că „democrația și concepția care o călăuzește înseamnă tocmai salvarea de la naufragiu a celor mai autentice valori etice, culturale și politice, înseamnă o revalorizare a tuturor valorilor reale ale trecutului. Concepția democratică este tocmai o punte între ceea ce istorește a fost valabil ieri și ceea ce va fi valabil mîine".

Obiectivele politice de luptă ale Partidului Comunist bucurîndu-se de o adeziune largă a intelectualilor de toate categoriile, forțele reacționare au încercat la un moment dat să frîneze acest proces firesc, susținînd că drumul preconizat de comuniști ar conduce inevitabil către o criză a culturii. Atunci s-a iscat o primă polemică de mai mare răsunet după 23 August 1944 în legătură cu problemele artei și literaturii. N-avem de gînd s-o recapitulăm aici, ci ne vom referi doar la acele aspecte care ni se par a avea contingențe cu tema încercării noastre. De fapt, „criziștii" combăteau principiul spiritului de partid, situîndu-se din punctul de vedere filozofico-estetic pe vechea poziție a autonomismului. Comuniștii nu ascundeau că-i îndeamnă pe scriitori să susțină și cu ajutorul creației lor lupta forțelor politice înaintate. Îndemnul acesta se răstălmăcea în sensul că Partidul Comunist ar vrea ca în literatură arta să fie înlocuită cu politica. Pornind de la vechea erezie a caracterului complet dezinteresat al creației artistice, adversarii partinității susțineau că acceptarea conștientă și a unor criterii politice ar avea cu necesitate ca urmare și scăderea exigențelor artistice. De fapt, se reedita în alți termeni vechea dispută cu privire la tendința în artă. Astfel se explică de ce la începutul acțiunii sale îndrumătoare de după Eliberare partidul a fost nevoit să lămurească din nou problema raportului între elementul politic și cel estetic în creația literară. Și, incontestabil, e util să precizăm din nou că niciodată partidul n-a cerut scriitorilor să transforme operele lor în pledoarii pentru anumite teze politice. Ideea specificității creației artistice a fost mereu subliniată și apărată, adăugîndu-se însă că în lumea contemporană această specificitate nu poate conduce în nici un fel la *neutralitatea* artei față de forțele politice în luptă. Adeziunea la o anumită concepție politică se concretizează în creația artistică altfel decît în publicistică, la moduri diferite în diferite ramuri ale artei, avînd și greutatea specifică diferită, dar se concretizează totuși, cea ce înseamnă că — fie că artistul o vrea sau nu — creația sa întotdeauna poate fi folosită și ca o armă în lupta politică. Partinitatea comunistă îi ajută scriitorului să devină conștient de această realitate a intervenției sale în lume și să-și orienteze eforturile ținînd seamă de ea.

Operele clasicilor marxismului-leninismului conțin indicații suficiente pentru ca problema relației între conținutul politic și cel estetic al operelor literare să poată fi lămurită fără nici un echivoc. Este în afară de orice îndoială că conținutul estetic nu poate fi identificat cu cel politic. Primul este mai larg, dar și mai îngust decît cel de-al doilea. E mai larg întrucît, oricît de „contemporană" și „actuală" ar fi, o operă literară conține întotdeauna și descoperiri estetice de valabilitate general-umană, care de altfel îi și asigură durabilitatea peste secole. Se înțelege, de exemplu, că valoarea artistică a operelor lui Proust nu este determinată

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de conținutul lor politic, ca și cea a povestirilor lui Matei Caragiale, de pildă. Conținutul politic e mai larg în alt sens : tocmai pentru că valoarea artistică se bucură de o relativă independență, ea e susceptibilă de interpretări diferite în funcție de poziția politică în ultimă instanță de clasă a acelora care o receptează. Nu întîmplător aceeași operă e uneori revendicată de reprezentanții unor forțe politice opuse. Dar oricît de suplă ar fi relația pe care noi încercăm s-o definim, ea presupune existența unui raport de determinare. Politica fiind dintre toate suprastructurile aceea care conduce la înțelegerea cea mai directă și cea mai cuprinzătoare a relațiilor sociale și istorice, este în afară de îndoială că înrîurirea ei determină, *în ultimă instanță*, și orientarea creației. Fiind în fond atitudinea care-l plasează pe om (deci și pe artist) într-o anumită poziție în mijlocul cetății, poziție care-i definește deci individualitatea în raport cu problemele majore ale vremii, politica neidentificîndu-se cu nici una din celelalte suprastructuri le alimentează totuși pe toate, orientarea politică justă putînd fi asemănată cu seva dătătoare de viață. După cum în lumea vegetală seva hrănitoare a plantei nu se identifică nici cu floarea nici cu fructul, dar fără sevă floarea se ofilește iar fructul se usucă, tot astfel în lumea umană orientarea politică justă și rodnică îl apără pe om de rătăciri, în timp ce orbecăirea pe căi politice înfundate îl orbește, îi ofilește simțurile și-i usucă forțele creatoare.

Îndrumarea literaturii de către partid înseamnă deci o activitate vastă și complexă, avînd drept obiectiv însușirea de către creatori a acelei orientări politice care contribuie în cea mai înaltă măsură la potențarea forțelor creatoare. Iar în zilele noastre o asemenea politică e numai cea comunistă. Așadar, îndrumarea literaturii de către partid în mod evident nu se reduce la formularea cîtorva principii privind orientarea literaturii sau luarea de atitudine în legătură cu anumite fenomene literare concrete. Nu numai că nu se reduce la atît, dar implică asemenea precizări numai atunci cînd dezvoltarea literaturii o reclamă. Latura cea mai substanțială a îndrumării e chiar activitatea ideologică a partidului în tot ansamblul ei, lupta tenace a partidului pentru ridicarea neîncetată a conștiinței umane. Ajutorul ideologic cel mai substanțial scriitorii îl capătă de la partid prin documentele programatice ale acestuia, în care se trasează, după cum se știe, perspectiva dezvoltării viitoare pentru toate compartimentele vieții economice, politice, sociale și culturale. Documentele de partid reprezintă întotdeauna o sinteză în cadrul căreia sînt adunate și lămurite toate datele esențiale ale realității și pe baza cărora își pot găsi explicație orice conflict, orice frămîntare umană, orice năzuință și orice svîcnire afectivă.

Politica partidului în raport cu domeniul creației literare și artistice nu va putea fi înțeleasă pînă la capăt dacă nu se ține seama de acest dublu aspect al ei : pe de o parte efortul de a-i atrage pe scriitori și artiști de partea luptei revoluționare a maselor muncitoare, pe de alta, dialogul cu artiștii care au acceptat să se considere de partid, asupra căilor de urmat pentru ca opera lor să devină cît mai utilă acestei lupte. Se înțelege de la sine că atunci cînd Partidul îi îndemna pe artiști să i se alăture, el o făcea invocînd mai ales argumentele izvorîte din programul său politic

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fundamental. Propaganda și agitația de partid conținea însă, nu putea să nu conțină, și o seamă de afirmații privind interesul specific al artiștilor de a i se atașa — pentru că numai în condițiile triumfului deplin al socialismului arta capătă posibilități nelimitate de a se dezvolta. De aceea, pentru ca problemele concrete ale îndrumării literaturii de către partid să poată fi puse, trebuia să fie cîștigată în prealabil adeziunea politică a scriitorilor la lupta revoluționară condusă de partid. Pentru că, în general, orice dezbatere privind îndrumarea de către partid a literaturii are conținut numai în măsura în care se duce între oameni pentru care adeziunea la politica partidului nu mai poate fi pusă în discuție. În anii 1944—1947, adversarii politici ai comunismului încercau să împiedice adeziunea scriitorilor și artiștilor la politica Partidului Comunist, inversînd raportul firesc între cele două aspecte pe care am încercat să le disjungem în expunerea noastră. Acum cînd în lumea artistică și literară există o unanimitate atît de impunătoare în ceea ce privește adeziunea la principiile îndrumării de către partid e bine, credem, să repetăm că în conținutul ei fundamental îndrumarea de către partid a literaturii nu s-a schimbat de cînd principiul a fost formulat pentru prima dată. Sînt în continuă evoluție și ajustare aspectele concrete ale îndrumării, însă conținutul fundamental rămîne același. În cadrul unei acțiuni mai recente de aplicare a acestui principiu — ne referim la întîlnirea din 19 mai a.c. a conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă — vorbind în numele conducerii de partid, tovarășul N. Ceaușescu a precizat din nou că în atitudinea sa față de creatorii de artă Partidul pornește de la constatarea că „dezvoltarea activității de creație cere forme de exprimare multilaterale... nu se poate impune numai un anumit fel de a scrie, de a picta, de a compune..." ceea ce nu exclude însă ca Partidul să spună clar scriitorilor și artiștilor ce așteaptă de la ei: să „exprime realitatea", „adevărul despre viață", să slujească „poporul din care fac parte". În practica îndrumării de către partid se tinde firesc către îmbinarea cît mai eficientă a celor două laturi atît de bine definite în cuvîntul amintit al tovarășului Nicolae Ceaușescu. Partidul nu cere scriitorilor să scrie într-un fel sau în altul, dar le cere să-și intensifice eforturile în cunoașterea realității, „a vieții oamenilor muncii, a activității care pulsează în întreprinderile, în orașele și satele noastre socialiste", a istoriei recente, cu alte cuvinte, a luptei revoluționare sub toate aspectele. Și nu este oare de la sine înțeles că acest îndemn este prin excelență un îndemn politic? Discuția asupra problemelor mai concrete ale literaturii și artei începe din momentul în care apare o distanțare mai vizibilă între ceea ce poporul așteaptă de la scriitori și ceea ce i se dă. „Sîntem pentru o artă realistă, expresie a societății noastre socialiste, — a spus tovarășul Ceaușescu, — pentru o artă care prin optimismul și robustețea ei să reprezinte timpurile noastre și în care să vibreze viața și aspirațiile poporului român".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Către o asemenea artă partidul revoluționar al clasei muncitoare a tins întotdeauna, iar îndrumarea literaturii de către partid a constat din totalitatea măsurilor pe care le impunea lupta în vederea atingerii obiectivului propus. Ceea ce presupune a se lua ca punct de plecare constatarea, despre care socotim din nou că nu e necesar să o demonstrăm, — și anume că o „artă realistă, expresie a societății noastre socialiste", nu poate fi creată decît cu condiția eliberării ei complete de orice dependență de burghezie, de ideologia burgheză, de gustul burghez. Latura aceasta a problemei se cere a fi reliefată pentru că tocmai în legătură cu ea se produc uneori confuzii. Cred anume unii că din moment ce într-o societate dominată de ideologia burgheză se produc totuși valori artistice de rezonanță și importanță general umană, asta înseamnă că arta, literatura, sînt într-un fel imune față de înrîuririle nocive ale spiritului burghez. În sensul celor de mai sus ar putea fi interpretate, de pildă, și părerile potrivit cărora e greșit a se vorbi azi de o artă decadentă, din moment ce în albia acestei arte așa-zis decadente apar valori prin care, incontestabil, se realizează un progres al artei din punct de vedere istoric. Pentru a se vedea cîtă dreptate au sau n-au susținătorii unui atare punct de vedere e necesar să schițăm măcar cîteva delimitări. Se știe că încă Marx și Engels au atras atenția asupra dezvoltării inegale a diferitelor forme de cultură. Exemple ale unor țări rămase în urmă din punctul de vedere al dezvoltării istorice, dar care tocmai în epocile de relativă rămînere în urmă au dat lumii valori artistice de prim plan, sînt destul de multe. Iar fenomenul se explică de bună seamă și prin independența relativă a dezvoltării artei. Așadar, cînd vorbim azi de literatură decadentă, de curentele decadente, nu avem în vedere, să zicem, un proces de scădere treptată a valorilor absolute în creația artistică (de altfel nici nu posedăm încă criterii infailibile pentru o asemenea comparare a valorilor), ci avem în vedere ambianța ideologică în care se dezvoltă și pe care o degajă o anumită literatură în lumea burgheză. Tendința de a prezenta realitatea contemporană apocaliptic și de a investiga cu precădere acele zone ale existenței umane care sînt mai bogate în manifestări ce mai lesne ar putea fi interpretate ca semne ale unei pervertiri inexorabile a destinului omenesc, reprezintă neîndoios o reflectare ideologică a procesului de descompunere a sistemului burghez și a burgheziei în faza imperialistă a capitalismului. Că, în ciuda acestei tendințe, unele opere de artă, deși aparținînd curentelor decadente, se constituie ca valori de prim rang în tezaurul spiritual al omenirii, e o altă problemă. Explicația aparentei contradicții trebuie căutată în specificul artei ca formă a suprastructurii. Dar este evident că, deși valoroase, asemenea opere nu pot constitui modele atunci cînd este vorba de a se milita pentru o *artă realistă, expresie a lumii socialiste.*

Delimitările propuse ne conduc către o concluzie ce, la prima vedere, ar putea părea paradoxală și anume că între valoarea estetică a unei opere de artă și valoarea ei social-istorică pot exista deosebiri fundamentale. Dar concluzia se impune dacă pornim de la necesitatea atît de des remarcată în ultimii ani și atît de riguros subliniată de partid, de a se combate, atunci cînd e vorba de interpretarea fenomenului literar, și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sociologismul vulgar și estetismul. Greșeala fundamentală a sociologismului a constat, după cum se știe, în identificarea valorii estetice cu cea socială. Judecata simplistă ar putea fi rezumată în felul următor : din moment ce în cutare operă de artă nu poate fi identificat un conținut revoluționar, ci, dimpotrivă, sînt depistabile urme ale unei orientări politice ostile forțelor progresiste — opera ca atare nu poate avea o valoare estetică. Uneori argumentarea lua forme și mai primitive : știindu-se despre un scriitor că față de problemele filozofice ale contemporaneității se afla pe poziții idealiste, iar față de problemele politice pe poziții conservatoare, se declara *apriori* că opera sa e caducă și din punct de vedere estetic. Sau, dimpotrivă, întreaga creație realist-socialistă numai pentru că se alimenta dintr-o ideologie avansată era proclamată superioară și din punct de vedere estetic. Acum, însă, prin reacția la limită la acest sociologism vulgar, se ajunge uneori la un fel de sociologism estetizant care se complace de fapt în aceeași greșeală, dar intervertind termenii ei. Schematic, judecata de care ne desolidarizăm sună cam așa : din moment ce cutare operă de artă s-a impus din punct de vedere estetic, din moment ce a-i contesta valoarea estetică înseamnă a nesocoti evidența, reiese că, implicit, ea are și o valoare socială remarcabilă. Astfel, în loc de a se combate cu aceeași vigoare și sociologismul vulgar și estetismul se ajunge la un fel de „împăcare" între cele două tendințe, la o concepție hibridă, tributară ambelor curente menționate. E greu de a se susține, de pildă, că azi în lumea socialistă proza lui Kafka, să zicem, sau poezia lui Ion Barbu au o valoare socială de prim rang. Ar însemna să afirmăm ceva în contradicție flagrantă cu realitatea vremii, cu bunul simț. De obicei, problemele se escamotează cu ajutorul unor formule-clișee privind „mesajul uman" al operei respective. Dar, după cum am mai arătat, se scapă din vedere că atunci cînd e folosit nediferențiat atributul devine și vag și echivoc. Nu încape îndoială că și dramaturgia lui Pogodin și cea a lui Eugen Ionescu sînt purtătoare ale unor „mesaje umane". Dar reprezintă ele numai din această cauză și valori sociale echivalente în lumea socialistă ?

Se consideră uneori tacit că afirmația evidentă „poate avea o valoare socială eficientă numai o operă de artă realizată la un înalt nivel artistic" presupune cu necesitate și justețea afirmației inverse și anume că tot ce e realizat din punct de vedere artistic e eficient și pe plan social. Realitatea artistică se dovedește însă a fi mult mai complexă. Fără îndoială : orice operă de artă mare exercită o înrîurire puternică asupra minților și inimilor, însă natura și direcția acestei înrîuriri pot fi foarte diferite, uneori derutante. În această materie orice simplificare e contraindicată. Dacă pornim de la constatarea potrivit căreia obiectul artei e realitatea umană apreciată din punct de vedere estetic, nu ne va fi greu să ne dăm seama de ce unele opere de artă ne produc totuși o satisfacție estetică evidentă, în ciuda conținutului lor social sărac, uneori chiar derutant. Satisfacția izvorăște din faptul că pe o porțiune, fie și foarte restrînsă, explorarea realității umane, în ceea ce ea are mai specific, a fost condusă de artist într-un mod magistral. Dar îmbogățind substanțial arsenalul de mijloace prin care căpătăm posibilitatea să pătrundem pînă-n

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

adîncurile sufletului uman, opera respectivă poate fi foarte derutantă din punctul de vedere al modului în care ea reflectă viața socială. Oricine va recunoaște că în piesa *Rinocerii* a lui Eugen Ionescu, de pildă, fenomenul alienării omului prin stereotipizare (rinocerizare) este înfățișat cu strălucire, dar este tot atît de evident că ne-ar fi foarte greu să reconstituim fascismul ca fenomen social călăuzindu-ne numai după această operă. Observații asemănătoare ar putea fi făcute și pe marginea romanului *Ciuma* al lui Camus. Latura cea mai rezistentă a operei rezidă în analiza dusă pînă la extrem, am zice, a modului în care izolarea de restul lumii dintr-o dată pune amprenta pe întreaga comportare a omului; totodată însă oricine, cu un minimum de pregătire politică, își va da seama că analogiile propuse de autor cu fenomenele politice ca atare sînt mai mult decît șubrede. Așadar, n-ar fi de loc greșit să considerăm o operă literară avînd incontestabilă valoare estetică ca fiind totuși neexemplară din punctul de vedere al perspectivelor de dezvoltare a literaturii într-o țară socialistă.

De toate aceste aspecte foarte specifice ale creației literare e necesar să ținem seama și atunci cînd punem în discuție problemele esențiale care decurg din îndrumarea literaturii de către partid. După cum am mai arătat, în documentele Partidului nostru se specifica și se sublinia întotdeauna că deși rațiunile care comandă îndrumarea literaturii de către partid sînt politice, această îndrumare nu poate fi niciodată redusă la latura ei politică. Iar dacă se întîmplă așa, îndrumarea se anulează pe ea însăși. În anii ascuțitei lupte de clasă, comuniștii îi îndemnau pe scriitori și artiști să se alăture clasei muncitoare, cerîndu-le un aport la lupta politică generală. Comuniștii adăugau totodată: încadrîndu-se în lupta eliberatoare a întregului popor, scriitorii și artiștii luptă pentru propria lor eliberare. Adversarii răspundeau că dimpotrivă, încadrîndu-se în lupta politică scriitorii și artiștii se pun în situația de a nu-și putea cultiva vocația. Istoria a dovedit că dreptate au avut comuniștii. Prin victoria revoluției populare și trecerea la construcția desfășurată a socialismului s-au creat condițiile obiective necesare pentru afirmarea liberă și multilaterală a forțelor creatoare în toate domeniile. Totodată, istoria însăși a pus în fața partidului sarcina de a asigura valorificarea acestor condiții. Și această sarcină a fost împlinită în mod strălucit.

Spațiul nu ne permite să analizăm amănunțit diferitele etape din ultimii douăzeci de ani ale îndrumării literaturii de către partid. Ne vom mărgini doar a sublinia că deși suplă, mereu sensibilă la cerințele vremii, această îndrumare n-a suferit modificări fundamentale de la o etapă la alta.

În Raportul C.C. la Congresul al III-lea se arăta că „ceea ce caracterizează politica partidului este ofensiva neîntreruptă a socialismului". Înseamnă deci, că de la 23 August 1944 pînă azi raportul de forțe în țara noastră se schimbă mereu — ca rezultat al ofensivei menționate — în favoarea forțelor socialismului și în defavoarea forțelor adverse. Iar în funcție de această schimbare se modifică și sarcinile concrete dintr-un sector sau altul. Într-un anume fel, dinamica acestor modificări poate fi urmărită și prin direcțiile de dezvoltare a cre-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ației literare. Iar acestea, la rîndul lor, nu puteau să nu determine într-un fel sau altul și aspectele îndrumării de către partid.

În ultimii ani ai deceniului 1940—1950 după ce încercările purtătorilor de cuvînt ai reacțiunii de a-i izola pe scriitori și artiști de partidul clasei muncitoare dăduseră greș, dezvoltarea literaturii a intrat în mod clar într-o nouă fază. Principala trăsătură caracteristică a acesteia a fost așezarea majorității covîrșitoare a literaților pe pozițiile partinității comuniste. De aici și interesul preponderent și multilateral pentru problemele ideologice, interes lesne de identificat de către oricine dacă răsfoiește periodicele literare ale vremii. Adeziunea la politica pe care o promova partidul i-a condus în mod firesc și organic pe scriitori la necesitatea de a se lămuri și asupra locului pe care-l ocupă în frontul de luptă, cu alte cuvinte și cu privire la repercusiunile inevitabile ale adeziunii asupra propriei creații. Numeroasele probleme care au izvorît de aici au fost analizate în spiritul științei marxist-leniniste. S-a văzut clar că tezele ideologice nu pot fi pur și simplu „aplicate" la problemele complexe ale literaturii. Partinitatea, atunci cînd e vorba de creație artistică, nu poate fi redusă la o simplă însușire a teoriei comuniste, ci presupune și o nouă viziune estetică asupra lumii, presupune adică și o atitudine creatoare adecvată. Acest aspect mai ales a fost reliefat cu pregnanță pe baza documentelor celui de-al II-lea Congres al Partidului. Încadrînd problemele creației artistice în problemele mai vaste ale muncii ideologice de partid, congresul a pus accentul cuvenit pe criteriile care izvorăsc din funcția educativă și cognitivă a literaturii și artei. Cerînd scriitorilor și artiștilor „ca operele lor să fie făurite la un nivel de măiestrie așa cum merită temele măreț cărora le sînt consacrate", congresul a specificat totodată că tendințele de simplificare a realității și de prezentare schematică a ei apar întotdeauna în urma înțelegerii greșite a cerințelor partinității. Arta fiind în primul rînd o reflectare de gen deosebit a realității obiective, orice încercare de a supune în prealabil realitatea unor „cerințe" reglementatoare nu poate duce decît la deformarea ei. Realismul socialist, înțeles ca artă prin care se afirmă partinitatea comunistă, nu poate cere scriitorilor nici să înfrumusețeze realitatea, nici s-o prezinte în culori negre, ci doar un efort susținut de esențializare pentru ca adevărul vieții, receptat în întreaga lui complexitate, dar și transfigurat prin viziunea estetică a artistului comunist, să poată interveni în marea dezbatere a epocii noastre ca un argument care să ateste superioritatea socialismului. Documentele Congresului al II-lea al Partidului constituie așadar un exemplu elocvent al modului creator în care se exercită îndrumarea literaturii de către partid. Fără a se amesteca în nici un fel în problemele de laborator ale creației literare, fără a manifesta preferințe pentru vreo tendință stilistică, în lumina analizei făcute situației generale, economice și politice, în lumina sarcinilor noi în construcția

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

socialismului, partidul a atras atenția scriitorilor doar asupra unor aspecte anacronice în viața literară și a luminat perspectiva înlăturării lor. La începutul ofensivei, cînd predominau aspectele ascuțite ale luptei de clasă, ale unei lupte „corp la corp", era firesc ca în literatura partinică să predomine tendințele de afirmare *directă* a atitudinii, însă în 1955 această etapă a ofensivei fusese depășită, forțele politice conduse de partid au cîștigat o victorie hotărîtoare, construcția socialismului era în plin avînt, iar, în consecință, și rezistența forțelor adverse a luat alte forme. Reflectarea tuturor acestor aspecte nu mai încăpea în „Patul lui Procust" al literaturii directe, de atitudine și revelație, partinitatea impunea și o lărgire a registrului tematic și o pătrundere mult mai adîncă în esența vieții noi și în psihologia oamenilor constructori de viață nouă. Astfel, procesul însuși de dezvoltare a literaturii, înțeles cu pătrundere de partid, a adus pe prim plan problema relației între artist și viața nouă socialistă, problema cunoașterii temeinice, adîncite a realității contemporane.

În întreaga ei amploare, această problemă a fost înfățișată în documentele Congresului al III-lea al Partidului și ale conferințelor regionale care l-au precedat. Lămuririle aduse au ajutat cu temei scriitorilor și artiștilor să înțeleagă de ce azi, în condițiile ofensivei neîntrerupte a socialismului, cunoașterea vieții e una din principalele cerințe ideologice cărora trebuie să le răspundă obștea scriitoricească. Această cerință a fost reliefată din nou în cadrul întîlnirii, mai sus menționate de noi, a conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă. „Mai sînt în activitatea de creație probleme care trebuie să-și găsească o rezolvare mai bună, a spus adresîndu-se scriitorilor și artiștilor tovarășul N. Ceaușescu, — unele dintre ele depind de dvs. Așa este, de pildă, o mai bună cunoaștere a realităților, a vieții oamenilor muncii, a activității care pulsează în întreprinderile, în orașele și satele noastre socialiste. Trebuie să spunem, de asemenea, că sînt multe momente din istoria recentă a patriei noastre care nu și-au găsit redarea deplină în operele literar-artistice. Mă refer, de exemplu, la mărețul act de la 23 August 1944, la lupta pentru cucerirea puterii politice de către clasa muncitoare, la anii construcției socialiste, la creșterea impetuoasă a industriei, la înfăptuirea revoluției la sate, care nu au fost redate în toată amploarea și măreția lor. Noi avem suficiente forțe de valoare și sîntem siguri că ele pot aborda cu succes aceste probleme, făurind opere care să rămînă în patrimoniul culturii țării noastre".

Documentele programatice din ultimul timp ale Partidului începînd cu *Declarația din aprilie 1964 cu privire la poziția Partidului în problemele mișcării comuniste și muncitorești internaționale*, conțin date suficiente pentru ca din ele să poată fi desprinsă perspectiva actuală a dezvoltării literare sau, cu alte cuvinte, etapa în care se găsește dezvoltarea literaturii pe drumul deplinei afirmări a forțelor ei creatoare. Cîteva puncte de reper ale acestei perspective ar merita să fie recapitulate.

În primul rînd, o deschidere cît mai largă către toate valorile artistice ale culturii, o deschidere cît mai largă către trecut, către experiența

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acumulată în dezvoltarea literaturii naţionale şi universale; totodată, o deschidere largă către toate meridianele globului, către toate căutările şi experienţele artistice. Deschiderea aceasta e o consecinţă firească a victoriilor repurtate în ofensiva socialismului, a succeselor dobîndite în afirmarea unei literaturi noi, cu conţinut socialist. Ca urmare a dezvoltării impetuoase, în ultimii ani ţara noastră a cîştigat un prestigiu internaţional pe care nu-l avusese niciodată. E firesc deci ca literatura să aspire şi ea la un loc pe măsura acestui prestigiu. Aceasta însă nu se poate obţine decît în contact strîns cu mişcarea artistică mondială. De bună seamă, schimbul de valori cel mai intens e firesc să se producă între ţările surori ale lagărului socialist, cunoaşterea însă trebuie să fie mai extinsă. O mare literatură contemporană nu se poate afirma decît ca un component al culturii mondiale. Aşadar, receptivitatea sporită a frontului nostru literar, care s-a manifestat mai pregnant în ultimii doi-trei ani şi care a fost stimulată de îndemnurile repetate conţinute în documentele de partid, e o continuare firească a drumului pe care literatura noastră s-a angajat de la Eliberare încoace. Sub îndrumarea Partidului, creaţia literară cu conţinut socialist a căpătat o individualitate tot mai bine conturată, un cerc de preocupări proprii, izvorînd din experienţa poporului, care construind socialismul şi bizuindu-se pe legile generale ale dezvoltării socialiste descoperite de ştiinţa marxist-leninistă a şi îmbogăţit patrimoniul ei, valorificînd tradiţia de luptă pentru libertate, acumulată în decurs de secole, şi particularităţile specifice ale dezvoltării socialiste în patria noastră. Acesta este cadrul înăuntrul căruia s-a maturizat treptat creaţia literară din ultimele două decenii, ajungînd la o treaptă care a cerut cu necesitate, ca şi pe viitor, aşa cum a precizat-o tovarăşul Nicolae Ceauşescu, „să continuăm şi să dezvoltăm schimbul de valori artistice cu străinătatea", dar fără să adoptăm o atitudine necritică, dimpotrivă, întemeindu-ne întotdeauna pe părerile proprii, pornind „în analizarea tuturor operelor de literatură şi artă..., de la concepţia noastră despre lume şi societate, de la învăţătura marxist-leninistă".

Aceste din urmă cuvinte ne permit să precizăm care este cel de-al doilea punct de vedere esenţial al perspectivei de care ne ocupăm : receptivitatea largă faţă de valorile artistice eterogene se completează organic cu întărirea partinităţii comuniste. Mai mult : în timpurile noastre, îndrumarea de către partid a literaturii se bizuie tot mai puternic pe faptul că azi partinitatea comunistă a devenit un component organic al creaţiei literare şi artistice, ceea ce explică în parte şi de ce discuţia creatoare, confruntarea de păreri şi experienţe variate a devenit ambianţa însăşi a creaţiei, mediul în care ea se dezvoltă din ce în ce mai rodnic.

A socoti că în asemenea împrejurări creaţia literar-artistică se poate considera, cum s-ar zice, apărată de la sine de orice influenţă a ideologiei burgheze, ar fi însă greşit. Cît timp una din coordonatele esenţiale ale contemporaneităţii e lupta ideologică între cele două lumi aflate într-un raport de contradicţie ireductibilă, vigilenţa noastră faţă de pătrunderea unor înrîuriri ale ideologiei burgheze trebuie să rămînă mereu trează. Dar — şi acest lucru e fundamental ! — vigilenţa asta n-are de ce să se manifeste prohibitiv; în cuvîntarea la care m-am referit

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de atîtea ori pînă acum, tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat „necesitatea înlăturării manifestărilor de exclusivism și rigiditate, de impunere a unui anumit stil, într-un domeniu sau altul al creației artistice, care nu numai că nu contribuie la înflorirea artei, dar o și stingherește". Manifestările preceptistice în critica și în viața literară nu numai că nu ajută la întărirea vigilenței ideologice ci dimpotrivă, o paralizează. Iar antidotul cel mai bun împotriva influenței ideologice burgheze este chiar realitatea noastră socialistă, ritmul trepidant al muncii creatoare în toate domeniile producției și activității obștești, entuziasmul oamenilor muncii, eforturile lor eroice, sprijinul plin de avînt pe care-l dau milioanele de oameni politicii partidului.

Rîndurile acestea s-au scris în întîmpinarea celui de al IV-lea Congres al Partidului, eveniment așteptat cu legitimă nerăbdare de toți locuitorii patriei noastre. Necesitatea predării în anumite termene a materialelor revistei nu ne-a permis să așteptăm și proiectele de directive elaborate de Comitetul Central. Dar am fost în situație să putem încheia încercarea noastră după apariția în presă a comunicatului cu privire la lucrările plenarei C.C. din 31 mai și 1—2 iunie a. c. Comunicatul vorbește elocvent despre grandiozitatea sarcinilor pe care Partidul le înfățișează poporului. Se va accentua și mai mult ritmul industrializării socialiste, iar o dată cu creșterea producției în toate domeniile se va ridica an de an și nivelul de viață al oamenilor muncii. În orașele și satele patriei viața va deveni din ce în ce mai bogată în conținut, conștiința socialistă a oamenilor se va fortifica neîncetat, lărgindu-se mereu și orizontul lor de cultură. Se va îmbogăți, în consecință, într-un ritm tot atît de rapid și viața sufletească a eroilor literaturii. Dacă scriitorii vor ști să se adape consecvent de la acest izvor nesecat de inspirație, în apa lui limpede e imposibil să nu se dizolve aproape fără urme firavele infiltrații otrăvitoare ale ideologiei burgheze. E de prevăzut că în clocotitoarea activitate de desăvîrșire a construcției socialiste, rolul partidului nostru organizator de victorii va crește și se va întări mereu. Exemplul și munca neobosită a comuniștilor vor constitui și pentru scriitori îndrumarea cea mai fecundă, deschizîndu-le noi ferestre largi către acele zone ale vieții umane care prin simpla lor existență infirmă previziunile apocaliptice ale decadenților molipsiți de spiritul sceptic al burgheziei muribunde. Îndrumarea de către partid se va desfășura astfel în condițiuni și mai prielnice, pentru a putea ajuta scriitorilor și artiștilor să vadă și mai clar cît de puternic se reliefează virtuțile umane, cît de frumos și demn devine omul cînd, datorită luptei conduse de comuniști, împrejurările care-l degradau ieri sînt împinse tot mai inexorabil către trecut, în timp ce participarea la munca vie de construire a comunismului îl ridică, treptat, dar necontenit, către acel piedestal de împlinire pe care atîtea genii l-au visat zadarnic în trecut.

20 mai — 4 iunie 1965

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DIRECȚII ȘI TENDINȚE ÎN POEZIA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

DE

GEORGE MUNTEAN

Dînd în cele ce urmează curs liber unor impresii de lectură asupra poeziei românești contemporane și asupra criticii despre ea (fără a atinge însă exhaustivitatea), socotim util a preveni dintru început asupra faptului că ele nu se vor a fi intrepretate cumva ca judecăți de valoare fără greș și replică ; sînt simple constatări privitoare la configurația actuală a unui fenomen poetic a cărui dezvoltare viitoare le poate, în mai mare sau mai mică măsură, contrazice. De altfel, terenul fiind mișcător, e oarecum riscant a formula aprecieri prea tranșante, cu alura de a fi definitive, și cine s-ar încumeta în acest sens și-ar asuma o sarcină la care nu-i de rîvnit. De asemenea, e de notat că nu intenționăm vreo clasificare, deși pe parcurs, din necesități de lucru, se vor introduce diferențieri privind speciile, modalitățile, temperamentele, vîrstele etc., fără a se neglija cu totul (mai mult implicit, decît direct) unde va fi cazul, semnificația provenienței, a educației, culturii și experienței unor autori, data apariției unor piese și volume etc. Exemplificările mai bogate din vreun poet — fie el și minor — stăruința mai răbdătoare în preajma altuia, nu înseamnă numaidecît și o judecată de valoare dată cumva în funcție de numărul de rînduri acordate. Nu intenționăm a face aici un inventar, nici istorie literară în sens strict, nici să propunem cu orice preț o panoramă, ci doar să notăm o seamă de impresii de lectură. Ca orice impresii, au și acestea partea lor de subiectivitate, de relativitate și aproximație. Cu timpul, în funcție de noile lecturi, de noile articole despre același fenomen, lucrurile de aci vor putea fi, eventual, adîncite, corijate, întregite etc.

Paul Georgescu observa de curînd că „fiind o expresie a omului poezia este și o imagine a lui. Fiindcă omul își proiectează tendințele sale fundamentale și încearcă să le satisfacă în concretul social și istoric, el însuși nu este egal sieși în orice epocă, de aceea nici imaginea sa poetică nu e identică în orice epocă și pretutindeni". E de adăugat, cum face parțial și analitic și criticul amintit, că nici în cadrul aceleiași epoci imaginea poetică a omului nu este în permanență identică, statică, fără dis-

REV. IST. TEORIE LIT., t. 14, nr. 2, p. 239 - 266, BUCUREȘTI, 1965

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

continuității. Reflex al unei naturi contradictorii (poetul „fiind cu toate-n veac nepotrivit/ Și-aripile fiindu-i, vecinic călătoare" cum zicea o dată, în tinerețe, Arghezi), al aspirației care neagă, al setei de autodepășire perpetuă, poezia are încifrate în structura ei toate aceste date pe care, marcate de personalitatea autorului și de condițiile epocii, le comunică. Cum, în mare, lirica este o expresie a insatisfacției, a dorinței de a realiza absolutul umanist pe toate planurile, negînd chiar, ea afirmă cu tărie esența creatoare și constructivă a omului. Încît, chiar în societatea noastră, unde poezia reflectă imaginea unitară a omului aflat în plină ofensivă spre comunism, sînt de observat, pe fondul acestei unități generale, de structură, tensiuni diferite, unghiuri diverse sub care e văzută aceeași problematică. În mare, fără raportări pedestre și imediate, e de presupus că direcțiile și tendințele, cîte s-ar putea observa în poezia română contemporană, sînt reflexul direcțiilor și tendințelor ce se manifestă în societatea noastră ca atare. Sigur, cum atrăgeau atenția clasicii marxismului, raporturile sînt complexe și complicate, mediate, arta fiind influențată numai în ultimă instanță de baza economică. Pe urmă, arta fiind o componentă a conștiinței sociale, un reflex al acesteia și o expresie a potențialului transfigurativ al omului, e de văzut ce sugestii s-ar putea extrage din aceste spații pentru a-i deduce și astfel diversele sale direcții și tendințe. Ar fi de meditat apoi asupra fluxului pe care-l au sau îl determină diverse aspecte ale artei asupra conștiinței și existenței sociale. Dar cum unele dintre chestiunile acestea se situează în zone aflate la limita dintre sociologie, sociologia artei, filozofie și existența socială în genere, să ne oprim cu tentațiile aci și să revenim la poezia română contemporană.

Generată de „era entuziasmului", din conștiința că „trăim în miezul unui ev aprins", aceasta a tins mereu la slăvirea acestui ev, a omului care îl construiește și întreține, a încercat permanent să cuprindă și să restituie simultan atît imaginea celui ce construiește cît și a ceea ce este de construit, se construiește sau a fost construit. (Noțiunea de construcție se cuvine extinsă, cu nuanțările cuvenite, la toate planurile existenței). Cum faptele nu se puteau pune în abstract, a fost nevoie de o reevaluare a omului și a cuceririlor lui de pînă acum, pentru ca, o dată fixat pe un anume teren, drumul în față să-i fie limpede iar calea lăsată în urmă să nu se darme. Forma cea mai bine închegată, rezultatul artistic cel mai impresionant al acestui proces amplu a fost, cum se știe, *Cîntare omului* a lui Tudor Arghezi: „Într-un avînt sălbatic te-ai dus pînă la stele/Și te-ai întors, aprinsă, cu una dintre ele./ Că mîna îți arsese cu care-ai scormonit/În jarul alb din cîmpul de sus, ești răsplătit". Astfel, cel ce te întîmpină mai întotdeauna „cu cofa plină/De rouă și lumină" și-ți creează impresia netedă că — deși îl cunoști bine mai dinainte — îl citești „acum întîia oară./La început de vremi, nădejdi și învieri", a găsit tonul și formula pentru a strînge ceea ce impregna, de altfel, versul multor contemporani ai săi din România, și să dea glas noului nostru umanism, fixîndu-i totodată rădăcinile, gloriile și înfrîngerile în timp. Pe o temă veche (Tudor Vianu i-a determinat în ultima-i carte cîteva din marile momente anterioare, ca și noutatea și filierele poemului arghe-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

zian), cel mai de seamă poet român în viață a scris o nouă capodoperă în care, ca și în întreaga sa operă, o anume putere continuă de iradiere, activitatea neîntreruptă asupra cititorului, uimitoarea capacitate a scriitorului de a rămîne artisticește mereu egal cu sine (verificabilă pînă la ultimele-i versuri tipărite prin reviste) de a nu-și altera în feluritele ipostaze cerute de organizarea marelui poem, substanța cîntecului său, explică, poate, cîte ceva și din taina acestor permanente, proaspete dar și subjugătoare, într-un fel, legături ce se stabilesc între poet și cititorii versului său! „Tudor Arghezi, zicea Beniuc într-un articol din „Scînteia" (13 II 1964, nr. 6166), prin *Cîntare omului* a integrat viziunea sa despre lume în coordonatele vremii noastre și îmbogățește mereu cadrul vastei sale creații, odrăslind tinerețe, încredere în viață și în om". Dozajul inextricabil de maturitate și frăgezime, amplitudinea maximă a imaginii — fie că se referă la univers, la societate, la om văzut în durata lui individuală sau istorică, la natură —, străpungerea esențelor sau măcar tentația dibuirii lor, întreținu, la rîndu-le, fluxul emoțional surprinzător de perseverent al operei argheziene. Concepția nouă, de ale cărei aripi se simte azi tot mai intens și catalizator străbătută creația sa din ultimele două decenii, îi evidențiază încă mai bine dimensiunile și structura, temeiurile și originalitatea, prin reflex, și a celei mai vechi. La Arghezi se cuvine a porni și de la izvoare către revărsare, dar și, invers, din delta poeziei sale către primele-i țîșniri, pentru a avea imaginea fluviului în toată grandoarea, complexitatea, meandrele și accidentele lui, în noua măreție căpătată prin aderarea strînsă la epoca noastră. Simplitatea inimitabilă, bogăția, expresivitatea și proprietatea imaginii și a limbajului poetului, pudoarea lui autentică, evoluția necontenită, sensibilă pe toată durata scrisului său, bătînd marginile unei desfășurări de trei sferturi de veac, solicită ori de cîte ori parcurgem paginile sale, în alte și alte direcții, aprinzînd parcă din nou spiritul. De aceea, paradoxal, deși într-un sens foarte larg marii creatori fac școală (nici nu-i posibil altfel) într-un altul, ceva mai restrîns, n-au ucenici care să-i egaleze, ei înghițindu-și în bună măsură înaintașii mai puțin însemnați și în orice caz, în mod fatal, pe toți cei ce încearcă în contemporaneitate sau posteritate a le imita — fie și la oarecare distanță — gesturile. Umbra lor prea deasă nu admite vegetație în jur. Sau, cum am aflat că zicea Brîncuși: „Nimic nu crește la umbra marilor copaci". Esteticește, gesturile precursorilor și ale urmașilor se șterg pe ale tipului reprezentativ, dar istoric-literar lucrurile se schimbă și trebuie văzute toate variațiile pe aceeași temă, toți reprezentanții unei epoci indiferent de valoarea lor, pe care însă n-o putem cu totul neglija.

Izbăvit de tristeți („de ce-aș fi trist?", se întreba într-un rînd poetul) producția lirică arghezian mai nouă stă ades sub semnul elogiului cald adus țării întinerite, „împodobită toată de marea sărbătoare" a muncii libere, înscriind astfel graficul sensibilității argheziene în contemporaneitate, bucuriile și melancoliile, liniștile și blîndețile descoperite. De altfel, aparent ciudat uneori, „Tristețea ca o fată blondă străbate sufletul cîntînd/Și glasul ei răsună dulce" (Victor Felea, *Cununa frumuseții*, „Contemporanul", 25 XII 1964) pe fondul consolidat al unui opti-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mism organic. Revenind la Arghezi (ale cărui ultime *Cadenţe* înscriu o resemnare tonică în faţa nopţii şi a tăcerilor vieţii, dar şi o bucurie a ei), poetul urmărind acum cum „vremea, neîntreruptă de morţi şi crăci uscate, / Prin mîinile tăcerii de ceară, se strecoară, / Ca un fuior de pulberi şi brune deslînate," îndeamnă parabolic şi metaforic, dacă nu direct, la creaţie, la activitate permanentă şi neostenită, sterilitatea, lenea şi inacţiunea fiind altfel neiertătoare : „Puse-n vîrtejul ritmic al unui singur vers / Ar mai simţi Cadenţa, de-a pururi ascultată, / De valuri şi de ceruri, egale-n pasul mers, / Cînd s-ar opri secunda şi inima să bată?". De aceea, „nu te opri, înnalţă-te vultùre," pentru că „Neadormit şi teafăr se cuvine / S-arunci şi trîndăvia ispitei de la tine". Şi, „călătorind de-a pururi prin zări şi peste zare, / Să nu te afle viaţa culcat, dar în picioare". Cînd acestea vin de la cel ce a scris *Cîntare omului* şi *Psalmii*, chiar dacă le mai întîlneşti şi la Beniuc („În mine, moartea s-a izbit de-un rost"), la G. Călinescu, a cărui *Laudă a lucrurilor* e, în fond, o înfiorată laudă a omului, la Lucian Blaga („Sapă, numai / sapă, sapă / pînă dai de stele-n apă"), la Philippide, Ion Vinea şi alţii mai tineri, pînă la Ion Gheorghe şi Ion Alexandru, fiorul în sine al versului arghezian şi al îndemnului capătă parcă dimensiuni şi nuanţe neaşteptate : „Nu te lăsa de semeni şi de timp rănit şi-nvins!". De aci solidaritatea discretă cu toţi cei „ca şi mine nu ştiu ce-i tihnă şi hodină" şi, sfărîmînd, ţărîna, gingaşa lor tulpină „Se nnalţă mîngîiată de boare şi lumină". În şoaptă îţi vine să zici *alături versurile* lui Blaga :

„Copil, îmi plăcea, despoiat de veşminte,
să intru-n picioare în cada de grîu,
cufundat pîn'la gură în boabe de aur.
Pe umeri simţeam o povară de rîu
. . . . . .
Mi-ai dibuit aplecarea firească şi gustul ce-l am
pentru tot ce devine în patrie ...
Mi-ai ghicit încîntarea ce mă cuprinde în faţa
puterilor, în ipostază de boabe,
În faţa mărunţilor zei, cari aşteaptă să fie zvîrliţi
prin brazdele tăiate în zilele de martie ..."

Elogiul acesta al germinaţiei din adînc, al vieţii, întîlnit mai demult în *Cartofii* lui Arghezi (şi mai înainte), e prezent în poezia contemporană cu o dimensiune întrucîtva deosebită. Citind unele versuri de Victor Tulbure (a scos acum vreo 15 ani şi un volum de *Holde*), poemele lui Ion Horea, altele de Aurel Rău, accidental în Labiş şi Baconski, în Doinaş, Platon Pardău şi Cezar Baltag, dăm peste contexte în care această temă prinde accente proprii vremurilor noastre în care bunurile naturii sînt accesibile tuturor deopotrivă. Cu o mînă de maestru însă a surprins esenţa temei G. Călinescu, propunînd o tulburătoare imagine a materiei în creştere, a unităţii contrariilor şi universului. E acolo o bucurie a vieţii, o euforie de început de ev : „Căldura se-mpacă cu gerul, / Zvîcnind materia creşte / De păsări se-ntunecă cerul, / Balta se umflă de peşte. // Pădurile se-nmulţesc robuste, /

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Păşunile exală efluvii, / Lăudaţi întinsele puste, / Lăudaţi măreţele fluvii". Asemenea imagini de o pastă grasă şi plesnind parcă în chingile cuvîntului, amintind pe Miron Costin şi Sadoveanu, pe Hesiod şi Lucreţiu, indică un ochi vechi, de o ingenuitate rafinată şi o capacitate rară de a trăi sensurile dintîi şi ultime ale materiei, în sens mitic, epopeic.

Dialogul cu timpul, cu „Marele Cioclu", cum zice Arghezi, e prezent sub diferite aspecte în lirica noastră, cel mai combativ rămînînd pînă acum pe această baricadă Beniuc („Acum este timpul vitejilor/Al culmilor mari, al vîrtejelor") la care concreteţea acestei îndărătnice încleştări, cutremură cîteodată :

„Eu am trecut prin apă şi prin foc :
Nici umedă, nici arsă nu mi-e pielea,
Şi dacă plîns pe faţă-mi n-are loc,
Nu rid aşa uşor de toate celea.
Noi înfruntăm şi aştrii şi neantul,
Avem şi steag ce, dacă-l desfăşori,
Acoperă pămîntu-ntreg cu flori.

Şi în altă parte : „Dar timpule, tu frate,/Să ştii că fără milă / ne vom bate / Voi bate-n bătrîneţea-mi ca-n duşman !"

La alţi poeţi, lupta cu inerţiile capătă, într-un context de claritâţi şi linişti melancolice, accente încă mai puţin obişnuite. Arghezi, de pildă, întrezărind parcă totul pînă la limite, pare a nu manifesta nici o predilecţie pentru faustianul : „Opreşte-te clipă". Dimpotrivă, curgerea neîntreruptă îi consolidează calea în eternitate prin captarea neîncetată în operă a suflului cald al temporalităţii : „Mă simt mai tînăr parcă şi parcă mai curat, / Că timpul curge-n jgheabul veciei mai sonor". Secretul pare a sta în a nu lăsa nici o clipă pe seama zădărniciei, de a converti totul în faptă : „Fă-ţi pînă la capăt datoria", îndeamnă el în altă parte.

Există însă şi o tristeţe sfîşietoare în faţa timpului care ne macină şi Blaga i-a dat glas, fixînd imaginile în aramă : „Aceasta-i tristeţea cea mare a spicelor, / că nu sînt tăiate de lună, / că numai de fierul pămîntului / li s-a menit să apună". Compensaţia stă într-un sfîrşit, dacă nu eroic, în orice caz demn, bărbătesc, ca al lui *Lazăr de la Rusca*, ca al *Prietenului Gald* sau al *Ţăranului tînăr* din balada cu acelaşi nume a lui Ion Gheorghe.

Cu conştiinţa că „În mine dogoreşte un sîmbure de foc, / Asemeni salamandrei în flacără mă joc", poetul găseşte izbăvire în această luptă în gesturi dintre cele mai prozaice în aparenţă, însă nobile şi sublime prin elanul care le generează :

„Către cetate zilnic deschide-voi o uşă,
Şi vatra curăţa-voi de zgură şi cenuşă".

(G. Călinescu, *Cu cei ce muncesc*)

Între atari coordonate (de fapt mult mai multe, fiecare poet reluînd potrivit propriei viziuni problemele), spectacolul vieţii, în splendoarea şi diversitatea lui, cu suişuri şi coborîşuri, cu exultări şi tristeţi, cu drame

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și triumfuri, se desfășoară în versul poeților noștri, prins cel mai adesea în „cuvinte potrivite", după normele sensibilității, culturii și înțelegerii fiecăruia. Sînt însă și cazuri în care lucrurile, ori prea simplificate, ori confuz complicate ajung, am zice, în impas. Bunăoară, plasticizînd excesiv, Eugen Frunză vede cum „Timpul, / cu mîinile-n șold, albui, / mă așteptă lîngă moara lui", gravitatea chestiunilor aflate în dezbatere fiind astfel compromisă printr-o involuntară nuanță comică pe care o iau versurile. Sigur, poetul nu se mai simte ca Vinea altădată, un însingurat (mai exact : un exilat) în cadrul unei societăți nedrepte pe care o respingea cum se pricepea („unde sînt visele ? unde izvoarele ?" ; „Pumnul zadarnic izbește în piatră / Cine e de vină ? Cine mă desparte ?"), un luptător ieșit (mai bine zis : scos) în afara rîndurilor, dar adeziunea lui la noile vremi, la a căror edificare a contribuit sincer, nu-i de așteptat în versuri de genul : „Azi știu adresa fericirii". Îl ascultăm mai degrabă și cu deplină încredere pe Beniuc care, conștient de toate marile noastre izbînzi, strigă și avertizează patetic : „Acum e soare, e senin, e cald, / Se vede ce-i adînc și ce-i înalt, / Se văd și lacuri, dar se văd și mlaștini, / Și moștenirea unei triste baștini, / Stăpîni învinși cu inimi de ereți, / Argați vicleni și nătărăi semeți, / Femei cu trupuri pîngărite, prunci / Ce-n loc s-asculte dau numai porunci. / Și ce-i mai groaznic, unii, de-i atingi, / Zic :-Lasă-ne c-a fost mai bine-n chingi... / — Mai fi-va dat ca înger al tăgadei / Să-mi cadă crunt subt buza spadei, / Necruțătoare, crîncenă și crudă, / Tot ce nu este dragoste de trudă ?" În acest context nu ne prea vine a crede că Frunză a văzut oameni plîngînd „ de prea multă frumusețe." E de preferat, de aceea, atitudinea mai gospodărească și mai înțelept acomodată a lui Demostene Botez, la care, în privința universului explorat, a mesajului poeziei sale noi, se constată un continuu efort de lărgire și precizare, de diversificare a problemelor, abordate în general fără gesturi spectaculoase, fără forțate supradimensionări ale unor fapte sau siluiri a înțelesului unor realități, chiar dacă izbînda artistică e mai arareori deplină. Constatarea e, în linii mari și cu cîteva amănunte și precizări în plus, valabilă și pentru Victor Eftimiu, George Bacovia, Otilia Cazimir, Emil Isac, Zaharia Stancu, Camil Baltazar, George Lesnea, Al. Șahighian, Eusebiu Camilar și chiar, pe anume laturi, pentru Adrian Maniu, care, pe o cale sau alta, au găsit un limbaj comun cu noua epocă. Încît teza că noua poezie trebuie să reia contactul nu cu cea imediat precedentă ci numai cu cea a marilor clasici s-a dovedit și pe o asemenea față aberantă. Legătura unui tînăr poet cu Eminescu și Macedonscki, de pildă, ar fi oricît ar părea de scandalos ce spun, netrainică și, în orice caz, nefertilă, dacă n-ar trece prin Arghezi, Călinescu, Philippide, Ion Barbu, Ion Pillat (mai ales ca putere de comprehensiune și extindere a conceptului de poezie), Voiculescu, Blaga și alte experiențe înnoitoare dintre ei și noi pînă la zi, adică inclusiv poezia, încercările și izbînzile din ultimii 20 de ani. Îndeosebi tinerii și chiar foarte tinerii poeți actuali au reluat lucrurile cu mai mult curaj, au apucat pe căile reconsiderării tuturor experiențelor poetice contemporane și anterioare (uneori ivindu-se aci deplorabile excese), fără teama molipsirii neapărate de influența lor nu în întregime nefastă. Și-au rotit ochii limpezi în jur cît au putut cuprinde, zărind

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu rareori insule de poezie, experiențe interesante, drumuri abia schițate, în locuri oarecum uitate și neglijate. Includem aci și tot ce s-a făcut în materie de poezie în primul deceniu de după Eliberare, pentru că altfel ar fi greu a explica, fără atari încercări, reușite, ori numai luări la cunoștință, dacă nu și eșecuri, fenomenul poetic contemporan de la noi, direcțiile spre care se îndreaptă un Andrițoiu (poate cel mai redutabil urmaș și fructificator al experienței lui Beniuc, a ardelenilor mai vechi și a lui Arghezi, pe anume laturi), un Utan, un Ion Gheorghe, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Nichita Stănescu și alții,fiecare căutînd un drum, încercînd o experiență nouă și o nouă legătură și delimitare de trecut. De aceea, mai mult poate ca oricînd, fermentul și saltul în poezia noastră actuală îl constituie, fără nimic ireverențios față de vîrstnici, tinerii. Și, în mod ciudat — cu inerentele exagerații și unilateralizări — ei fac și legătura cu trecutul cu poeții mai în vîrstă și cu experiența lor, mai trainică, multilaterală, relevantă. De altfel, la o cercetare atentă, considerînd mai ales realitățile poetice și estompînd — fără a le neglija cu totul însă — programele și excesele, uneori strict verbale ale înaintașilor, de multe ori constatăm că foarte multe lucruri ne leagă îndeosebi în faza actuală, mai împlinită a poeziei noastre noi, atît de marii clasici ai secolului trecut cît și de marii poeți de dinaintea ultimului, război, dintre care cei în viață, toți, fără excepție, au găsit o cale de a se integra umanismului nostru socialist. Cum poetul scrie „în fiecare e ceva din mine", la fel noi, în legătură cu opera tuturor marilor poeți, indiferent de structura și orientarea lor, putem nota că din fiecare din ei e ceva în noi. Uneori, însă, unii dintre noi descoperim mai tîrziu sau chiar foarte tîrziu acest lucru. În cele din urmă cultura o cucerești sau te cucerește ea pe tine, în afara ei nu se poate sta, cu atît mai mult cînd o practici. E instructiv a observa că mai toți, dacă nu chiar toți poeții autentici de pînă la Eliberare debutau (sub o formă sau alta, dintr-un motiv sau altul, în numele unor convingeri uneori diametral opuse între ele etc.), printr-o inadvertență la societatea vremii lor, care inadvertență putea lua iarăși formele cele mai diverse și nu o dată stranii. Puțini din ei deveneau conformiști (uneori doar aparent, dar cine stă să decanteze mereu lucrurile?), cei mai mulți rămîneau în conflict cu lumea respectivă. Natura conflictului era diferită, dar urmărindu-l în meandrele și nuanțările lui putem ajunge la rezultate surprinzătoare. Dacă ar fi aci locul, s-ar putea releva faptul că în cazul lui Barbu, de pildă, hermetismul său, real și artisticește impecabil, era un mod de a tăia accesul la artă celor ce o comercializau, o prostituau, cum suna un manifest suprarealist, o modalitate de a-și păstra puritatea, tocmai prin acest „joc secund, mai pur". E aci și o dramă, asemănătoare cu aceea a lui Nastratin al său care „sfînt trup și hrană sieși, Hogea rupea din el". Sau, cum zicea mai de mult Philippide: „M-atîrn de tine, Poezie / ca un copil de poala mumii".

Paranteza, cu aspect aproape de diversiune în planul lucrării, pe care am tot ezitat a o închide, se cuvine oarecum motivată. Vom încerca a o face tot printr-o aparență de diversiune, reîmprospătînd totodată cîteva

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

versuri remarcabile ale poetului amintit mai sus (Al. Philippide) şi care, disperat altă dată strigase sfidător şi sarcastic, relevînd atunci o condiţie cu totul alta de poet: „Nici un vers pentru contemporani":

„O, cîte lucruri au rămas nespuse,
Vechi juvaeruri risipite-n drum!
De unde să le mai adun acum,
În drum pierdute, pe vecie duse?
M-aşteaptă poate altele în cale,
Dar viaţa merge repede la vale
Şi vremea tot mai iute se prăvale".

Revenind la apelul la claritate e de menţionat că el a avut şi un efect reconfortant, regenerator pentru unii poeţi avansaţi pe căile hermetismului (Cicerone Theodorescu), ale suprarealismului (Virgil Teodorescu, Gellu Naum) sau numai tentaţi de atari zări (Geo Dumitrescu, Nina Cassian). A accelerat procesul de limpezire al altor poeţi (Jebeleanu, Boureanu, Baconsky). Dar, rău înţeles, a putut duce la simplism, şi Frunză, din care am dat un exemplu, nu-i nici singurul nici în întregime un simplist. Cu el e şi altceva, am impresia. Anume, se lasă furat de o perspectivă festivă asupra vieţii („timpul e cerb cu luceferi în coarne") şi superficializează, cînd nu eludează pur şi simplu, dramele ai căror termeni încearcă a-i pune şi care la un Jebeleanu sau Beniuc, bunăoară, devin încleştări tulburătoare.

Sentimental fiind, drama, „jocul ielelor", nu-i vine bine, ceea ce nu trebuie să neliniştească, întrucît nu toţi creatorii sînt şi nişte imbatabili dialecticieni. Cînd elanurile sale sînt transcrise la intensităţi apreciabile ies versuri distinse ca acestea dintr-un poem închinat partidului: „Vreau cîntecul meu să-ţi fie aproape, / ca frunza de ram, ca furtuna de ape, / şi din tine urzit, ca o floare cu stea / ce-şi trece tulpina prin inima mea", chiar dacă ultimul vers aminteşte de un altul al lui Labiş sau, mai exact, al lui Barbu, de la care Labiş îl preluase. (De altfel, ar fi de văzut o dată confluenţa barbiano-argheziană în poezia lui Labiş, mai ales sub raportul mijloacelor, ceea ce nu i-ar anula în nici un chip — nici n-ar putea — valoarea sa cu totul excepţională ca poet). Încît, dacă unii poeţi, modeşti, s-ar risipi mai puţin, ar medita mai atent la raporturile dintre lirism şi anecdotica lirizantă, şi ar fi mai darnici cu motivele poetice pentru care au mijloace adecvate, lucrurile ar lua poate, în limitele aptitudinilor fiecăruia, altă turnură. E drept, cum am mai spus, critica i-a putut şi ea deruta prin blîndeţea prea concesivă uneori, dar un Rusalim Mureşan, un Valeriu Gorunescu, un Eugen Frunză, Horia Zilieru, Horia Aramă şi alţii sînt, dincolo de atari motive, prea grăbiţi, oscilanţi în faţa actului poetic, căruia îi cer pe deasupra şi prea des rabat. De altfel, asemenea victime ale indeciziunii se mai pot lesne număra. Ne gîndim, într-un fel, la Cicerone Theodorescu pe care desermetizarea l-a relevat oarecum inapt a da realizări la care ne-am fi aşteptat şi, ce a urmat după *Cîntecul din uliţa noastră*, piesă de importanţă istoric-literară în contextul ultimilor douăzeci de ani, n-a prea putut reţine atenţia. Firesţe, oricine are momente mai bune şi mai rele, dar în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cazul lui Cicerone Theodorescu, nici piesele publicate ulterior prin volume și presă n-au prea strălucit ; paradoxal vorbind, am zice că în unele privințe era mai interesant în *Cleștarul* său ermetizant. Nu poate fi uitată însă activitatea sa de traducător (din Maiakovski), de poet satiric și al copiilor, pentru care scrie, nu o dată, versuri delicate. Dar, altfel, o atenție mai insistentă la pasta și parfumul, la vibrația expresiei, l-ar face, cum zice într-un loc : „Vin literele-n șiruri ca niște vagonete... / Niște cărbuni va scoate și el, muncind cu sete /. El e de-ai noștri"... etc. E ceea ce face colegul său ceva mai tînăr, Eugen Jebeleanu. Versul acestuia, strunit cu severitate și controlat cu atenție, a crescut mereu în cele două decenii, s-a scăldat în apele cuceririlor mai noi ale poeziei, a fost susținut tot timpul de o meditație gravă, lucidă, încît se citește cu reale satisfacții :

Dați-mi și pletele
a patruzeci de fete asasinate :
plete-mpletite-n cozi de toate felurile ;
ca rîurile cînd se-nvolbură sau ca
secara, sau
stacojii ca toamna,
sau ca un cîntec ondulat
de flaut negru.
Și să nu poată fi un om
pe acest pămînt
sau pe orice altă planetă
să nu strige,
de groază, și de milă, și iubire,
chiar dacă n-a avut niciodată o fată :
— Dar e chiar părul fetei mele !"

Ceea ce-i cu totul remarcabil la Jebeleanu, autorul unui „poem imens și de o urgență patetică și universală", cum îi caracteriza Jaques Gaucheron *Surîsul Hiroshimei* („Europe", oct. 1961), e faptul de a fi știut a-și adapta mijloacele, atît unele dintre cele experimentate de el în perioada antebelică, cît și alte cuceriri ale tehnicii poetice mai noi, fondului de idei, sentimente și teme poetice abordate în ultimii ani, îndeosebi în *Surîsul Hiroshimei* și în *Cîntece împotriva morții*, unde o seamă de viruți ale tehnicilor poetice de avangardă pot fi întîlnite într-o preluare creatoare. Iată un exemplu din poezia XX, unde aparența e că s-au tras cuvintele din căciulă, însă forța expresivă a poemului adecvează mijloacele și le salvează de insolitul jocului pur, practicat de furibunzii de odinioară :

„explozii, ordine, dezordine, victorii, morminte, primejdii (cu-cu,
cu-cu ! îmi mai dai un an,
o zi, un minut ? ...)
Veac cu pieptul spart, prin care
— cînd tușești — scuipi, vuind,
azur, speranțe, talazuri,
miliarde de stropi : rîndunele,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

bujori, zori, aer condiţionat, avînturi necondiţionate,
heralzi ai soarelui, acrosoli,
imnuri, cuvinte descătuşate,
libertate, iubire, oameni, înainte!"

Exemplul trebuie luat ca orice exemplu şi nu ca o concluzie, ca o etichetă, ceea ce ar unilateraliza flagrant lucrurile, Jebeleanu fiind un poet de mult mai complexă structură. De altfel, în această direcţie, a consonanţei cu tehnicile poetice mai noi, ar fi de semnalat şi preocupările lui Miron Radu Paraschivescu, Virgil Teodorescu, Nina Cassian, A. E.Baconski, Geo Dumitrescu, St. Aug. Doinaş, Toma George Maiorescu, iar dintre cei mai tineri, după Labiş, ar fi de menţionat ceea ce încearcă uneori Ion Gheorghe, Petre Stoica, Grigore Hagiu, Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ana Blandiana, Ion Alexandru, care, reluînd, într-o nouă perspectivă adesea, chestiunea mijloacelor, tehnicii şi domeniilor poeziei par, cu incertitudinile, inconsecvenţele, oscilaţiile şi extravaganţele care, la drept vorbind, nu stau prea rău vîrstei lor, a împinge nu o dată lucrurile mai departe. Oricum, frecventîndu-i o vreme, nu neapărat cu dorinţa de a le delimita valoarea şi sunetul propriu (la unii oarecum posibil), ci doar pentru a-i asculta, nu poţi să nu constaţi fervoarea celor mai buni dintre mulţii tineri poeţi de astăzi, dorinţa, şi din cînd în cînd reuşita lor, în a realiza o poezie a secolului, hrănită din sevele unui umanism larg, nou şi generos şi prinsă în forme cuvenite.

Un alt poet, dintre cei mai vechi, atent deopotrivă la mesaj şi forma lui, la limba utilizată (uneori cu un exces baroc), este Radu Boureanu. Romantismul cam noros din tinereţe s-a limpezit cu timpul şi cînd poetul a venit cu *Sîngele popoarelor* a fost un indiciu destul de pregnant în privinţa evoluţiei sale ulterioare. Volumele mai noi şi îndeosebi ultimul, *Inima desenată*, fără a tăia — cum spune şi titlul celui din urmă — relaţiile de bună vecinătate ale poeziei sale cu plastica (poetul este, de altfel, şi pictor), accentuează însă şi direcţia mai nouă a acestei poezii, anume substratul ei reflexiv, faptul că imaginile tind din ce în ce mai mult a fi rezultatul unei „proiecţii din adînc". Tendinţa e mai generală în poezia noastră şi a fost observată de mai de mult şi de mai mulţi. Într-un articol despre *Umanismul poeziei noastre contemporane*, George Ivaşcu remarca faptul că „poezia e o artă care are posibilitatea să exprime mai bine decît oricare alta totalitatea fiinţei umane, adică să răspundă cu mijloacele ei principalului deziderat al umanismului". Dar un asemenea deziderat e imposibil a fi realizat fără intensă reflexivitate topită în imagini. În fond, dacă ne uităm mai bine în istoria poeziei, constatăm că nu atît virtuoşii imaginilor au rezistat timpului, cît cei care au propus şi au produs o nouă sinteză a raporturilor omului cu universul (cosmic, social sau psihologic), ori au contribuit la adîncirea datelor acestuia. A fost o vreme, de înţeles, cum totul e de înţeles, în perspectiva timpului şi a istoriei fenomenelor, cînd accentul pe reflexivitate era printre ultimele considerate în poezie. Norocul e că creditul unor astfel de opinii, pe care nu le primim, este din ce în ce mai scăzut pe piaţa literară românească, dacă ne e permis a ne exprima astfel. Sentimentul revoluţiei, forţa lui regeneratoare şi creatoare rezidă, cum se ex-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prima Labiș (tot într-un fel de manifest, de declarație, dar de ce ordin !), dincolo de accident, de festiv și declarație superfluă și repetată : „Nu răzimat în cîrja metaforelor fade, / ci drept, din zare-n zare, sub ceru-mpurpurat, / / crescute larg în suflet cîmpiile baladei / cu pași definitivi mi-ai măsurat". Adeziunea la căile, obligațiile și consecințele revoluției e adică una de structură, iar mandolina larmoiantă și flașneta strigătoare sînt inconsiderabile. Altfel nu vom putea, pentru a relua un vers din Boureanu, transmite „prin spațiul și timpul ce mi-e dat / Pătrate mari de soare, ce-n mine le-am tăiat" sau, mai clar „să-mi rămînă măcar o clipă chipul / În iezere albastre, în rîurile lungi". Și cîteodată, o imagine delicată ca aceasta prețuiește mai mult decît alte zece cu surle și tobe :

„Cînd te sărut văd ochii tăi ca niște migdale.
Cînd te sărut știu părul tău răsturnat pe spate
Cum leagănă sub tine un con de umbră moale,
Ca sub planete umbrele-n spații proiectate".

Sînt versuri preferabile în orice caz celor în care un poet de talent și priceput altfel ca Vlaicu Bîrna pune, bunăoară, un plop să-și îndrepte catargul spre viitor, marea să păstreze pînă în zori lumina becurilor ca simbol al luminii din lumina vremii noastre, sau pe plugarul de odinioară să simtă trecîndu-i „reci oțeluri, broboane de sudori" (vezi versuri din volumul *Arcul aurorii*). Apelul la înnoirile pe care le cunoaște peisajul social, natural și îndeosebi industrial al țării noastre, poate sublima în poezia de calitate cînd lucrurile sînt surprinse în organicitatea lor și Baconsky, în *Harpe electrice*, nu se sfiește a scrie despre liniile de înaltă tensiune din Bărăgan :

„Ca un stîlp de beton aș susține în noapte
Acest fluviu sonor, energie fluidă,
Muzica noilor vîrste-ale țării să-mi cînte-n auz,
Fulgerînd prin înaltele cabluri".

Pasiunea pentru idei, pentru dezbaterile de ordin moral și filozofic pe care le generează noua noastră orînduire, ideologia noastră și lupta partidului pentru construirea socialismului, cunoaște o deosebită eflorescență atît în poezia unor Călinescu, Beniuc, Jebeleanu, Miron Radu Paraschivescu, Anatol E. Baconsky etc. cît și în cea a Ninei Cassian (ceea ce în aparență ar putea să surprindă) a lui Geo Dumitrescu, setos altfel de *aventuri lirice* și a mai tuturor poeților tineri de la Labiș încoace. Tensiunea lucidă, patosul intelectual, tentația de a „vedea idei" a unora usucă din cînd în cînd cîte un poem. În genere însă atari mutații ale accentelor lirice nu fac decît să reliefeze, uneori pieziș, indirect, prin negație, cîte o sensibilitate impresionantă, o priză la aspectul concret-senzorial al lucrurilor cu totul remarcabilă. Există, în poezia Ninei Cassian, de pildă, înscrisă cu totul pe alte coordonate decît cea a Mariei Banuș sau a Veronicăi Porumbacu, o caracteristică dualitate și conviețuire a lucidității cu senzualitatea adevărată, o îmbinare subtilă între acestea, verificabilă aproape

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în fiecare vers. Stihul este, ca și la Geo Dumitrescu, Labiș, Grigore Hagiu, Cezar Baltag ori Ion Alexandru și Blandiana, mai totdeauna scăldat și purificat în flăcările intelectului. E drept, accidental, flăcările acestea sterilizează expresia și atunci ideile nu mai sînt *fierbinți*, cunoașterea nu mai are *culoare* sau se banalizează în monocolor, ca într-un volum mai vechi al lui George Dan (*Pui de lună*), în care constatăm o ciudată preferință pentru *aur*: medalie de *aur*, nisip de *aur*, Dobrogea, un *disc de aur*, crapi cu *solzi de aur*, faguri de *aur*, glasul lui Paul Robeson e *de aur*, balele cuiva sînt *de aur*, litoralul-un *fir de aur* ș.a.m.d. În volumul următor (*Cîntec de luptă*, 1962) poetul pare a-și mai fi îmbogățit paleta și a-și mai fi strunit imaginația care o lua uneori razna. Cînd însă limba și ideația lirică sînt bine stăpînite pot rezulta versuri de o mare frumusețe, în care, lucrurile fiind spuse firesc, se întreține o tensiune emoțională dintre cele mai fertile. Ironia lucidă, bunăoară, permanentă, dă la Geo Dumitrescu rezultate admirabile, precum în *Spinoasa problemă a nopților*, *Intrare în atelier*, *Cîinele de lîngă pod* etc.

La Nina Cassian „ideile desăvîrșesc forma inimii", lumea noastră lăuntrică „explodează în idei", acestea sînt „tinere" etc., iar uneori un limbaj adecvat mai curînd științelor exacte, teoretizărilor filozofice, decît poeziei, surprinde la acești poeți, ca și la unii foarte tineri, printr-un nu știu ce și nu știu cum, hărăzit rapsozilor autentici și stîrnind în context emoții dintre cele mai fertile, ca în *Vasele comunicante* ale lui Vasile Nicolescu, de pildă. Un inventar lexical aproximativ, încercat pe cîteva poezii ale Ninei Cassian relevă încă mai bine, prin extensie și asupra altor poeți, o asemenea stare de fapt. Durată, ipoteză, complementar, abstract, certitudine, viteză, contrarii, refracție, speculație, aproximație, materie, infinit, timp, spațiu, gîndire, densitate, cifre, rigoare, suprafețe, natură, adevăr, continente, ecuator, galaxii, molecule, gravitație, industrie, civilizație etc. sînt rostite cu-ncredințarea că, atunci cînd exprimă adevărul, unele dintre „ele sînt mai pline de culori / decît poienile luxuriante ale verii, / mai arzătoare mult decît / spectaculosul gest al Etnei, / mai intime decît sărutul / și mai vitale decît însuși sîngele". Cineva obișnuit cu ideea că poezia rezidă numai în imaginea strict plastică ar putea repudia în mod aprioric un asemenea scris, renunțînd la cîteva cuceriri deosebit de importante ale poeticii mai noi, cuceriri în consolidarea cărora curentele avangardiste au avut partea lor de contribuție. Numai că ceea ce acolo apărea și era de cele mai multe ori anarhic, dezarticulat și fetișizat, este dincoace supus unui sens, obligat a ajuta sondajul poetului în realitatea ce-l înconjură și transformă. Chestiunea e verificabilă, cum e de înțeles, de altfel, repede, pe planul mijloacelor care, adaptate unor noi cerințe, le pot sluji cîteodată foarte bine, perfecționîndu-se chiar, fie numai și prin simplă uzitare într-un context adecvat: „să alergi spre cer, în răspîntiile/neumblatei jungle ostile,/și să-i strigi în obrazul albastru/că omul e mai puternic, că pămîntul/e steaua stelelor, stăpîna luminii" (Geo Dumitrescu, *Doar așa să alergi*); „Pentru că înot și zbor în sus,/mi-e tîmpla împodobită de speranțe/ca ramura de frunze,/ și fruntea mea se află mereu / în ceea ce va fi, / timpul în ceea ce există. / Pentru că înot și zbor în sus, / voi îmbrățișa luna / sau poate un timp de-a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

meu viitor, / căruia-i sînt / amintire, urcînd și arzînd" (Nichita Stănescu, *Zbor în sus*). De altfel, în materie de limbaj, tehnică și teme poetice o experiență în multe privințe revelatoare a făcut G. Călinescu. Apariția acum doi ani a volumului *Lauda lucrurilor* a impus ceea ce acel de *Poezii* relevase, adică un poet autentic și mare. Voluptuos al spectacolului lumii în transformare, cu ochii intens deschiși asupra evoluției, revoluției, germinației și pieirii celor mai obișnuite sau neobișnuite fenomene și manifestări ale materiei luată în totalitatea sa, Călinescu nu se sfiește ca în privința limbajului să alerge pe toată întinderea vocabularului, de la cel diurn și familiar, pînă la neologism și formele livrești sau învechite, pentru a retopi totul într-o expresie poetică dintre cele mai obișnuite în neobișnuitul ei, dar mustind mereu de sensuri și emoție. Pe urmă, atîta fină ironie, o truculență trecută parcă, paradoxal, prin fața unui Voltaire, o neobișnuită candoare și abordare directă a chestiunilor fac acest volum să stea pe treptele de sus ale poeziei noastre. Pe anume linii numai, deocamdată (autorul fiind la primul volum), îl urmează, cum semnala și George Ivașcu într-un articol din „Contemporanul", St. Aug. Doinaș, dintre cei de vîrstă mijlocie, nu în sensul uceniciei ci al unor reflexe din cînd în cînd comune, Călinescu, mai mult decît oricare mare poet al nostru, fiind greu a fi situat în capul unei școli poetice, cu urmări imediate. Terenul pe care calcă e încă prea fierbinte ca alții să-l mai poată urma, lăsînd deoparte întinderea lui descurajantă pentru cei mai tineri. Ecouri se pot semnala cu folos, ca și o deschidere pe care mulți crezîndu-și-o proprie vor descoperi mai tîrziu că-i aparține lui. Pe atari linii Călinescu se înscrie ca unul dintre cei mai fecunzi inovatori în poezia noastră nouă și foarte în consonanță cu pasul tinerilor, în sensul constructiv și bun al accepțiunii. Ca și la ei, sau ca și la el, lirismul acestor poeți, ca și al altora mai vîrstnici precum, uneori, Philippide, Blaga, Vinea, mai rar Giurgiuca și Adrian Maniu, dar mai ales Beniuc, Jebeleanu, M. R. Paraschivescu, Maria Banuș, Nina Cassian etc. pornește nu o dată de la faptul cotidian cel mai banal cu putință și aparent antipoetic, de la o constatare a unei stări oarecare etc. Întîlnim în asemenea poezii robinetul, pasta de dinți, convorbirea curentă, cravata, data de naștere, rochiile, scaunele, abajurul, cerneala, țigara, plicurile, stîlpii de beton etc. etc., pentru că dintr-o perspectivă mai largă și mai nouă, acestea nu numai că nu sînt străine de ideile și atmosfera lirică, ci dimpotrivă, pot scăpăra de simboluri. Preocuparea e veche de cînd poezia și dacă i-am putea citi astăzi pe marii clasici prin prisma vremii lor, am fi probabil scandalizați atît de „banalitatea" și „comunitatea" limbajului mînuit, cît și de aspectul lui extrem neologistic și abstract. În definitiv, ca să dăm un exemplu, Eminescu la vremea lui nu era, din acest punct de vedere, în altă situație decît alți mari poeți ai lumii și, fără a fi formulate în termenii noștri, acuzații acum ridicole că e, pe rînd, banal, neologistic, abstract și obscur n-au lipsit. Timpul patinează noțiunile și conceptele, asociațiile ce pot părea hazardate la un moment dat, încît de la o vreme ele devin un bun al tuturora, fără a șoca în nici un fel, poetul biruind astfel în cele din urmă barierele create de el sau de epoca lui. Nu-i vorba aci de o pledoarie pentru un limbaj poetic anume, ci de a atrage atenția asupra necesității unei optici elastice și comprehensive. Pentru a mai exemplifica ceea ce părea acum

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cîţiva ani scandalos în nişte versuri oarecari ale lui Petre Stoica şi era dezaprobat violent de unii, se relevă acum la lectură ca foarte cuminte şi aşezat, ca să nu zicem altfel. Eliberaţi de prejudecata condamnării fără nuanţă a hermetismului, dar mai ales de cea a ininteligibilităţii poeziei lui Barbu, (hermetismul nefiind tot una cu ininteligibilul, cu incomunicabilul, ci doar o punere la altă cheie, în alţi termeni, a materialului mesajului poetic), constatăm cu uimire că acesta nu prea există în sens de insondabil ci doar de incifrare a sensurilor, ceea ce-i altceva, iar poetul e comunicabil, absconzităţile lui, ce păreau acum 30 de ani insurmontabile se autorelevă şi, cu puţine excepţii, îl putem recepta relativ repede. Oricare i-ar fi formula tehnică, poetul adevărat ajunge la cititori mai devreme sau mai tîrziu, încît aci, de la un nivel încolo, spaimele sînt puţin gratuite şi fără perspectivă.

În timp ce Al. Philippide poate declara că „De nici un fulger fruntea mea nu-i arsă", Beniuc îşi lasă sîngele printre stînci pentru a prinde fulgerele, iar Mihu Dragomir cîntă „pe struna fulgerelor", Nina Cassian are „fruntea fulgerată de idei", uneori „fierbinţi", se hrăneşte, niţel teribilist, cu „viteză fierbinte", e de contrarii împinsă înainte, îşi „sărbătoreşte fiecare îmbrăţişare prin idei", intuieşte inimi de o formă aparte „semănînd a metaforă, semănînd a idee", şi tinde către un cîntec care „se face cupolă şi fruct, / ploaie fertilă / şi arc de triumf al ideii", în care să se audă tot mai clar „ora exactă a contemporaneităţii". Această încercare constantă tuturor poeţilor de a surprinde sensul exact al prezentului ce devine viitor şi al viitorului ce se aliniază istoriei, în sensul previzibilităţii lui (Stoian se afirmă, de altfel, deschis a fi „poet al zilelor ce devin istorice"), dă efectiv poeziei noastre o nouă dimensiune, nemaiîntîlnită înainte. Într-o asemenea configurare a contemporaneităţii şi a sensului ei în viitor sînt atrase mituri, legende, tradiţii aparţinînd feluritelor straturi şi zone de cultură, transfigurare ce mai indică şi o conştiinţă, chiar dacă nu totdeauna explicită, a osmozei dintre valorile trecute ale culturii, artei şi civilizaţiei şi cele ce acum se întemeiază, osmoză la care poetul se simte mereu părtaş. Pentru o sumară exemplificare vom aminti în treacăt faptul că, bunăoară, legenda Meşterului Manole, este abordată central sau aluziv pe o neaşteptat de întinsă arie a poeziei noastre contemporane. Uneori inflexiunile ei s-au strecurat în faldurile versurilor cîte unui poet fără ca el să intenţioneze neapărat aceasta. Explicaţia stă şi în aceea că „vremea noastră pururea înaltă" are un viguros accent constructiv, un sens umanist pentru a cărui exemplificare legenda populară poate sta oricînd la îndemînă. La Arghezi, la Călinescu, la Blaga, Beniuc, Ion Sofia Manolescu, Labiş, Nina Cassian, Baconsky, Ştefan Augustin Doinaş, Jebeleanu, Maria Banuş, Mioara Cremene, Ion Bănuţă, Ion Gheorghe, Darie Novăceanu, Cezar Baltag, Ionel Pop, Ana Blandiana, Victoria Ana Tăuşan etc., etc., etc., asemenea urme sînt lesne de detectat, un studiu al lor putînd releva felurite aspecte şi poziţii lirice faţă de un dat al culturii. (V. Fanache a şi încercat o sinteză provizorie în articolul *Motivul creaţiei în poezia noastră actuală*, „Steaua", 1964,nr. 10). E implicată în mai toate aceste apeluri la mituri, legende etc. şi o atitudine etică şi estetică, atît faţă de ele cît şi faţă de vremea noastră, de dimensiunile şi faptele ei nemaiîntîlnite. În

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acest sens se cuvine notată observația că în mai toate aceste preluări, vechile mituri, îndeosebi cele de nuanță prometeică, icarică, eroică în general, suferă o nouă dimensionare, o supradimensionare, dacă se poate spune astfel, față de dimensiunile lor moștenite. Numai așa vor fi ele în stare a-și păstra monumentalitatea pentru a ilustra vremea noastră. Nu-i vorba de o dilatație fără sens, abuzivă, ci de o atitudine constructivă și eroică, atît față de trecut cît mai ales față de prezent și viitor. *Responsabilul cu fericirea* e în fond responsabilul cu viitorul și dimensiunea lui se cuvine schițată mai mult decît aproximativ și în orice caz cu maximă luciditate. Apoi „Să nu îngăduim slăbiciunilor noastre, / ca unor mîțe lihnite, / să ne vîneze blidele, / să năpîrlească așternutul nostru, / să ne jignească auzul, cu mieunatul lor sfîșietor și ipocrit". Cînd mitul se asociază unui astfel de context el e marcat totodată cu noi valențe, posibilități și înțelesuri.

Poeții mai avîntați în explorarea universului intelectual, al civilizației și conștiinței omului modern au fost nu o dată avizați sau luați pur și simplu în rîs în legătură cu uscăciunea (reală sau aparentă) unor versuri ale lor, cu o cerebralitate excesivă etc. (mă gîndesc la asemenea reproșuri adresate Ninei Cassian, lui Geo Dumitrescu, Baconsky, Eugen Jebeleanu și altora). Dacă în concret un asemenea aviz își putea avea justificările lui, în plan teoretic el pare pornit dintr-un loc comun al criticii didactice care face o despărțire cam prea tranșantă între cerebral și afectiv, între concret și abstract în poezie. Simțind scolasticismul excesiv al acestei disjungeri, G. Călinescu cerea poetului într-o *cronică a optimistului* să cînte toate cele 24 de ore ale zilei, adică să cînte deopotrivă pe soare și pe lună, înțelegînd prin asta viața luată în întreaga ei complexitate. Cum se exprima el o dată paradoxal, poetul trebuie să aibă inima în cap și creierul în locul inimii. Și tot el argumenta, cu alt prilej, faptul că o poezie strict noțională poate fi excelentă, poate provoca emoții artistice autentice. În fond, cînd un poet cîntă ideile, cum ar putea-o face decît folosind noțiunile respective? Decît a parafraza și gonfla expresia poetică numai pentru a evita astfel abstracțiunile, e mai bine a le utiliza direct pe acestea în numele simplității, orice s-ar spune, inerente poeziei. E, altfel, simptomatic faptul că tocmai atunci cînd e evitată cu premeditare denumirea exactă a unor noțiuni și abstracțiuni necesare, cînd e forțată plasticizarea lor prin parafrază, se ajunge la inevitabile eșecuri.

Intelectualizat, lirismul unor atari poeți ia, printr-un efect de distanțare cu pricepere preparat, fie o ușoară întorsătură epică (Nina Cassian, Al. Andrițoiu, în unele împrejurări, Șt. Aug. Doinaș), ironică (M. Breslașu, Geo Dumitrescu, Gellu Naum), patetică (Vasile Nicolescu) ori incandescentă (Labiș, Baltag, Nichita Stănescu). Există, mai presus de acestea, la asemenea poeți, o sensibilitate a ideii și o luciditate a sentimentului care îi așază într-o bună tradiție de poezie românească, pe o linie cu reale virtuți și face, totodată, imposibilă clasificația de tipul poeziei cerebrale, afective, concrete, abstracte etc.

Cît privește aria tematică a poeziei noastre actuale ea este practic nelimitată. Răsfoirea cîtorva volume relevă tendințele cele mai felurite ale poeților de a cînta și a se raporta la diverse probleme, medii și aspecte ale societății noastre, ale contemporaneității în general. Libertatea și posibili-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tăţile nelimitate de a se raporta şi integra cu rost în actualitate poetul le datorează în primul rînd partidului : „De liber versul ni-l deschid / sub flamuri roşii de partid / de gîndul ia înaltul zbor- / Partidului îi sînt dator", exclamă cu dreptate Ion Bănuţă. Însă versurile cele mai vibrante, mai elocvente pe această temă sînt de căutat, de asemenea, şi la alţi poeţi. În fond, de la Arghezi la Ana Blandiana (dacă ne-am referi doar la poeţii incluşi în antologia de *Poezie română contemporană*, prefaţată de Eugen Simion), aproape că nu există poet la noi care să nu fi simţit datoria interioară şi de conştiinţă de a adresa un imn, un elogiu, o poezie în genere, partidului ; pentru că, reluînd un vers al lui Jebeleanu, orice poet poate scrie : „În soarele acesta eu cred oricînd, oricum". Salutîndu-şi patria înnoită, poetul aduce, implicit, un cald elogiu „creierului clasei în atac" : „Şi inima îmi bate mult mai tare / Cînd mă re-ntorc în vatra transilvană / Şi-n vastu-ţi şes, tu, Dunăre măreaţă / Pămînt al dragei, scumpei noastre Dacii ! / Răscruce de imperii sfărîmate, / Frumseţeo, tu, în tine sînt acasă / Ca pruncu-n leagăn ori la sînul mamei, / Ca-n propriul mormînt străbunii mei, / De-i Decebal, ori Tudor, ori e Iancu, / Şi te salut, republicană stea, / Şi flamură de purpur peste ţară / Născută din străvechi robii şi ură, / Cu dragoste deplină de viaţă" (M. Beniuc, *Umblînd*). Sigur, nu tot ce s-a scris pe această temă e de luat în seamă şi nu numai poeziile privind în modul cel mai direct lupta partidului sînt grăitoare. Uneori, cele oarecum indirecte, aluzive, respirînd aerul acestei lupte sînt mai edificatoare. În totalitate însă, se poate oricînd alcătui un frumos volum cu asemenea idei directoare, subsumîndu-i realizări dintre cele mai însemnate ale poeziei noastre noi, ieşite din constatarea că, „Oamenii surîd în această ţară străveche" (Baconsky) care acum :

„Frumoase versuri spune ţara
de dimineaţă pînă seara
. . . . . .
Slăvită ţară, spune-ţi cîntul
alăturea de noi, în mers.
Atît cît va trăi pămîntul
sorbi-vom fiecare vers . . . "

(Tiberiu Utan)

Sau, cum ar zice tinerii, cărora „Candoarea ca un rid / Va măsura maturitatea mea, Partid" (Ana Blandiana) :

„O mie de cîntece Partidului. E o primăvară
Cum nu s-a mai pomenit. Însămînţările
S-au încheiat de mult. La fel zăpezile, ca şi cum
N-ar fi stăpînit vreodată întinderile.
S-au strîns noroaiele şi drumurile au devenit
Pe neaşteptate mai încăpătoare"

(Ion Alexandru)

Poetul, simţindu-se în consens cu cei ce muncesc („Frăţeşte mi-au strîns mîna : — Tovarăş fii cu noi / Un fluier simplu taie-ţi şi fă-ne cînturi noi").

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

știind că partidului se datorește restabilirea unor astfel de demnități reciproce, îi dedică fără ezitare acestuia versurile sale :

„Ție, ce scut mi-ai fost mereu
Și sfetnic bun, ce-atît de des
Ți-ai aplecat la cîntul meu
Urechea și m-ai înțeles
Cînd ai văzut durerea grea
Din care el s-a zămislit,
Și spornica-ndoială-a mea
Și deznădejdi ce m-au pîndit,
Și lupte surde ce-am purtat
Cu mine însumi, solitar,
Și-n care-naripatul sfat
Al tău mi-a fost statornic far —
Spre tine-nchin acuma rodul
Acestor nesfîrșite munci".

(M. R. Paraschivescu, *Dedicație*)

Simultan zidar și cronicar al vremurilor noi, poetul cîntă deopotrivă fapta măreață ca și pe cea cotidiană, obișnuită, munca și dragostea, bucuriile și melancoliile, succesele și greutățile noastre, îmbărbătîndu-și semenii cu versul său cînd viguros (Arghezi, Călinescu, Philippide, Beniuc, Jebeleanu, Ion Gheorghe, Rău), cînd ingenuu și cizelat (Șt. Aug. Doinaș, Ioanichie Olteanu, Maria Banuș, Tiberiu Utan) etc., în funcție de momentul și sectorul pe care-l vizează. E în toate acestea un semn de intensă emulație creatoare determinată de socialism, o sinceritate și pasiune deosebită în a recepta și comunica realitățile în haina expresivă cea mai potrivită, care indică o evoluție de cel mai bun augur a poeziei noastre contemporane. Experiențele sterile sau mai puțin rodnice, anume stîngăcii de creștere sînt în mare măsură de domeniul trecutului, achizițiile eterogene în cazul unor poeți tind să structureze organic, încît treapta la care ea a ajuns, virtualitățile dezvoltării sale viitoare, indică un profil dintre cele mai complexe ale poeziei noastre în evoluția ei istorică. În mare, dar fundamental, faptul se explică și prin aceea că, vorba lui Beniuc, „viața noastră întreagă este presărată de poezie". Iar aceasta din urmă este o „mișcare largă, în care încercarea veche și tentativa nouă se zbat să cuprindă o experiență de viață mult mai covîrșitoare decît posibilitățile de expresie imediată aflate de-a gata". Un Dimitrie Anghel, în fața unei societăți nedrepte, avea a se resemna în a crede „în frumusețe mai presus de toate-n lume", asumîndu-și astfel riscurile de „poèt maudit", de privighetoare care-și sacrifică în sens wildian existența pentru a colora cu propriu-i sînge trandafirii albi ai creației, poetul de astăzi caută „stele-n apă" (Blaga) cristalele, lacrimile materiei, esența lucrurilor (Beniuc), într-un efort euforic nemaiîntîlnit : „Deșteaptă-te în sufletul meu, soare,/ Ca-ntre făcliile pădurii,/ Străbate-mă cu sărbătoarea/ Și dă-mă-n leagăn cu vulturii". E sentimentul unei noi geneze, al unui elan social și gnoseologic puțin obișnuit ce răsare acum din poezia noastră. Și cum, exultînd dintotdeauna elanurile gnoseologice, tentațiile de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cunoaștere multilaterală și complexă a lumii de către om, poezia s-a menținut necontenit printre aliații lui cei mai de preț în acest sens, cu atît mai mult acum sînt de constatat asemenea îngemănări. În fond, mai toate genezele schițate pînă în zorii epocii moderne sînt la urma urmei și în substanța lor intimă mari creații poetice și, ca și marile opere ale literaturii lumii, scoase de sub regimul acestui patos gnoseologic care le caracterizează, ne-ar părea plate, anecdotice, fără semnificație. Pentru ca *Luceafărul* să fie ce este îi trebuie „un cer de stele dedesubt/deasupra cer de stele". Se înțelege, poezia nu suplinește cunoașterea experimentală, științifică și filozofică și cine i-ar pretinde asemenea virtuți ar suspenda-o prin chiar acest simplu fapt. Ba chiar, în amănunt apreciată, ea stă uneori la mari distanțe de datele experimentale și generalizările filozofice. Ea nu-i mijloc și instrument de cunoaștere (deși uneori poate fi și asta), de verificare a unor concluzii și numai pe temeiurile datelor ei, deși plonjăm uneori spre infinit, nu putem face prea mulți pași în jur. Însă, orice om de bun simț știe că poezia pentru a fi poezie nici n-are nevoie de atari virtuți. Atunci e vorba de o mistificare, de un credit în alb pe care îl acordăm poetului și care nu se justifică? Să nu ne grăbim ca Platon care, ce-i drept, a sugerat dar n-a și procedat la excluderea poeților din cetate, altfel printre primii trebuind și el să guste din pîinea exilului. E poezia document al cunoașterii, al istoriei acesteia? Putem noi, cu alte cuvinte, ca pe baza unor epopei și poeme să conchidem asupra universului vechiului grec sau finlandez? Vor fi gîndit ei ca în *Iliada* sau *Kalevala* sau, aidoma situației de astăzi, între poezie, știință, filozofie, experiment și teorie, existau dacă nu zone de neatingere, în orice caz anumite diferențe, uneori destul de accentuat marcate? Răspunsul e greu de dat și de altfel interesul lui ar fi minor. Cert pare faptul că sub raportul sondării „marginilor lumii", a esențelor ei, filozofii greci n-au mers mai adînc decît poeții acelei vremi. De altfel, cum se știe, într-un stadiu incipient al societății, poetul și filozoful, vraciul și magicianul erau nediferențiați, versurile slujind adesea la îmblînzirea spiritelor lumii, după cum descîntecele, pe o cale irațională și adesea pervertită, sînt un elogiu sui generis, dar poate nu mai puțin generos al poeziei și al cunoașterii. Și poate că nicăieri mai mult decît în asemenea producții patosul captării forțelor oculte ale universului nu capătă o mai puternică intensitate (Nu-i vorba aici de finalitatea practică a lucrurilor ci doar de tensiunea și înflăcărarea lor). În fond, ca să nu ne amăgim, e bine să precizăm faptul că agnosticii, cîntăreții acestei „charmante et incognoscible monde" nu sînt, ca poeți, mai prejos de un Lucrețiu, cum în alt plan Dante, cu toate viziunile lui parțial subordonate mitologiei creștine, nu-i mai puțin un extraordinar glorificator al actului de cunoaștere. La ei, la poeții apropiați de filozofii agnostici, chestiunea stă puțin cam cum zicea o dată într-un vers Mallarmé: „Pour ouïr la chaine-il faut pleurer le diamant".

Ce au toate acestea cu noua dimensiune a patosului cunoașterii în poezia noastră actuală? Dincolo de multiple alte legături ce s-ar mai putea stabili, ele ilustrează, sugerează, situația proprie poetului și poeziei în toate societățile mai noi, inclusiv cea a noastră, cînd efortul de cunoaștere și preluare în stăpînire a lumii căzînd îndeosebi în seama științelor exacte,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a filozofiei și psihologiei, — acestuia, înarmat cu datele fundamentale furnizate de celelalte discipline științifice și umanistice, nu numai că nu-i revine rolul de secondant, de subordonat, ci în continuare de permanent aliat, cîteodată de primus inter pares.

Poezia nu devine nici acum o „ancilla filosofie" sau o subjugată a științei, ci rămîne mereu un mijloc de a întreține viu patosul gnoseologic al omului, vibrația lui pură și intensă în fața universului, pe care are sentimentul că îl cunoaște, teoretic cel puțin, dacă nu și practic, ceva mai bine ca înainte. Și dacă, în poezia românească, inclusiv cea populară (*Meșterul Manole*, *Miorița* etc.), a existat din totdeauna un asemenea elan gnoseologic, lesne de ilustrat prin versuri din Dosoftei, Asachi, Alexandrescu, Heliade, el a înregistrat un moment de vîrf prin Eminescu (*Scrisoarea I*, *Luceafărul*, *Memento mori* etc.), continuat prin Macedonski, Arghezi, Blaga, Barbu, Călinescu, chiar printr-un chinuit de misticism, ca Voiculescu, prin Philippide, recele Mihai Codreanu, Eftimiu, pînă în contemporaneitate, cînd din punct de vedere al fundamentelor cel puțin, cunoaște o nouă structurare. Unul dintre cîștigurile de bază ale noii noastre poezii exaltînd elanul cognitiv al omului, e acela că prin cunoașterea materialismului dialectic, poeții (unii mai devreme, alții mai tîrziu, unii continuînd firul început încă înainte de triumful insurecției, alții valorificînd critic acum o seamă de date de dinainte, mulți crescînd și formîndu-se ca atare în noul climat) au răsturnat baricadele agnosticismului izvorît cîteodată și din confuzia dintre spiritul critic necesar în cunoaștere și negarea posibilităților acesteia de a avansa, dar care, în poezie cel puțin, aducea uneori, prin negație, tot un elogiu minții omului, potențînd vibrația noastră în fața lumii, dorința de a o cunoaște. *Oul dogmatic* al lui Barbu s-a dovedit în multe privințe ineficient și cititorul îl caută acum pe Prometeu și Icar. Tentația lui Arghezi de a pipăi și a striga *este* s-a sfîrșit prin acel jubilator *nu e* din alt psalm, Blaga revenind mult mai convins și convingător la glorificarea forței germinative a naturii în care nu mai bîntuie stihii, Voiculescu însuși elogiind prin niște încîntătoare traduceri imaginare ale unor sonete din Shakespeare, omul, verticalitatea lui.

Consolidarea, prin asimilarea și cunoașterea noii filozofii, a unor intuiții de altădată a determinat în cazul poeților mai vîrstnici, deopotrivă cu noul climat social-politic, în care omul devine centrul preocupărilor, o nouă considerare a viziunii lor asupra lumii și vieții. Rezultatul a fost, înainte de toate, o anume familiaritate cu restul universului, o capacitate de a și-l îngloba firesc, fără drame și refuzuri, simțindu-se călători prin *constelații* și apți a le citi tainele cu un ochi limpezit.

Se înțelege, pe un atare fundament, experiențele științifice în direcția cunoașterii mai precise a cosmosului, primul zbor al omului dincolo de limita terestră, au avut și ele ecoul lor poetic, indiferent oarecum de valoarea concretă a fiecărei piese. Actul însă a fost ilustrat cu suprafețe poetice imposibil a fi integral bine plivite. De altfel, sub raport istoric-literar sînt toate de luat în seamă. Citind însă bine poezia noastră contemporană, convingerea care apare tot mai consolidată e aceea că indiferent de această epocală realizare a minții omenești, de uimirea, bucuria, entuziasmul general stîrnit de aceste evenimente (care au produs, cum era și firesc, o

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

impresionantă recoltă poetică, uneori chiar de calitate), barzii vremii noastre ar fi glorificat, cu aceeași consonanță, elan și intensitate, nemaiîntîlnite pînă acum, setea omului de a cunoaște și poseda universul. În fond, pentru poetul autentic, cu ochii bine deschiși în fața lumii, contează nu atît evenimentul ca atare (pe planul cunoașterii, se înțelege), care poate avea și el netăgăduita lui importanță (uneori ilustrativă), cît ansamblul unei orientări, al unei concepții, direcția de dezvoltare a societății vremii lui, care îl poate stimula în glorificarea sau negarea capacității omului de a păși prin templele cunoașterii. Acestea, în treacăt fie zis, nu mai au acum, cum scria o dată, caracterizînd vechea stare de lucruri, Al. Philippide, columnele : „ca niște gîturi albe, zbucnite din pămînt, / De mii de ani spre cerul tău zadarnic" și nu-și mai „răsucesc flămîndul lor avînt" în gol. Dar, cum spune același, „C-un fir pe care-l trag din stele/Poeții leagă vremile-ntre ele", ajungînd în vremea noastră, asemenea lui Călinescu, bunăoară, la o concordanță cu lumea, greu de realizat altădată : „Adîncile probleme desface-le va omul/Cu-ai rațiunii dinți/În veci inaccesibil nu va rămîne pomul/Sublimei cunoștinți".

Ce a însemnat pentru poeți, evident, ca și pentru cei mai mulți dintre noi, dobîndirea acestui fin instrument de sondare a lumii care este filozofia marxistă, ne putem face o idee dintr-o strofă mai nouă a lui Nichita Stănescu : „E o cunoaștere aidoma cunoașterii dintîi,/ cînd lumile-ți încep la căpătîi,/și-ți bat în văz și în auz, anume,/și mîna-ntinsă simte o dimensiune,/și fiece mirare e un nume". Această gnoseologie care recucerește parcă lume ade la semnele ei „dintîi" și repune faptele în ordine firească, a generat mai ales elanul și patosul de care aminteam, dramei neputinței fiindu-i substituită acum tensiunea critică și lucidă ca într-un frumos *Strugure roșu* al lui Beniuc amintind *Fîntînile* lui Blaga îndeaproape : „Scobește-n stîncă pînă dai de lacrimi. / Acolo sînt, n-ai grijă, stau cristale./Așteaptă numai degetele tale/Înfrigurate, tremurînd de patimi".

În acest climat putea formula Blaga acel generos îndemn, cu atît mai semnificativ cu cît vine de la un poet preocupat intens de probleme de filozofie (și mai puțin, parcă, un filozof, cum s-a crezut și se mai crede încă), nu o dată împotmolit înainte în hățișuri ce păreau fără ieșire. Zice acum poetul, cum am mai amintit : „Sapă numai, sapă, sapă,/Pînă dai de stele-n apă", uitînd aci de metafora cunoașterii paradisiace și luciferice pe care ne-o propunea altădată, dar care avea atîta încărcătură poetică în fond, indiferent de valoarea ei pur științifică.

Pătruns în această zonă de puritate, poetul își simte de prisos pînă și amintirile care readuc prin „refluxul memoriei" chipuri și imagini incompatibile cu starea lui actuală de spirit, cu intențiile și luminozitățile ce-i lămuresc orizontul : „Duceți-vă de la mine, chipuri întunecate-/Iată, voi lua fiecare piatră pe care-am călcat/Și voi da-o mării s-o spele, Și-mi voi înconjura casa cu meri înfloriți/Ca să vă ucidă albinele și să pieriți/Din memoria mea, ca să nu vă mai port/În lumină" (A.E. Baconsky, *Reculegere*).

Vechea filozofie, idealist-obiectivă sau subiectivă, pozitivistă sau mistică ducea în ultimă instanță poetul, după toate încercările de a se afla în consens cu lumea (e vorba, evident, de poetul autentic și nu de cel „de serviciu"), dacă nu la disperare sau la renunțarea spectaculoasă la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poezia însăși, cum a procedat violent un Ion Barbu la un moment dat, în multe cazuri la un indiferentism de tipul celui formulat de Bacovia într-un remarcabil *Vobiscum* : „În cercul lumii comun și avar. . . ./Mă zguduie de mult un plîns intern ; /Și-acest fel (de-a fi) va fi etern/Și de nimic, pe lume, nu tresar//. . . Dar vai, acei învinși, pe veci pierduți . . ./Ori în taverne, ori în mansarde ;/Și acei nebuni, rătăcitori, tăcuți,/Gesticulînd pe bulevarde . . . .". Dimensiunea trecerii prin sau pe lîngă focul revoluției, a ajungerii pînă la a respira aerul epocii noastre a fixat-o tîrziu poetul însuși cînd, mîngîiat de noua lumină, scria : „Mi-am realizat/Toate profețiile/Politice./ Sînt fericit . . .". O altă linie ducea în absurd, în decretarea arbitrarului absolut ca singur criteriu de percepere a lumii, cînd nu se adopta masca parodistică (practicată de un Minulescu), susținătoare a bunului simț (oricum, insuficient pentru determinarea raporturilor omului cu universul). Alta pleda pentru situarea în umbra unei divinități, dacă nu grijulie și măsurată în a ni se revela sau în a ne lumina adîncimile lumii, în cel mai bun caz indiferentă, ba uneori chiar retrasă după săvîrșirea gestului creației.

Se știe, se poate demonstra pe viu faptul că marii poeți, oricît s-ar fi ordonat sau nu unei sau unor astfel de orientări, n-au putut să nu oglindească, adesea dramatic, dar cu cutremurătoare intensitate în punctele nodale, această luptă a lor de a scăpa din impasul și de sub imperiul unor atari scheme, și un catolic precum Claudel are uneori revelații și mai ales intuiții de o netăgăduită forță, chiar dacă elanul de a cuprinde lumea într-un înțeles limpede se frînge, după multe ezitări, dureros, adesea la un pas de treptele adevărului nostru. Dar, faustic de cele mai multe ori ca structură și bizuindu-și imaginile pe datele realității și ale bunului simț, cîntînd lumea în aspectele ei cele mai concrete și comunicînd direct și ingenuu cu ea, sînt la noi cazuri cînd poetul a ajuns îndată, adesea înaintea filozofului și omului de știință, la intuirea noilor orizonturi ce i se deschid sub zodia socialismului și a dialecticii marxiste, integrîndu-și-le firesc. Un Blaga poetul, cum releva de curînd Ov. S. Crohmălniceanu, a receptat parcă mult mai repede și mai intens aceste prefaceri în ordinea spirituală, decît filozoful Blaga. Cazul lui Ion Barbu nu pare cu totul altfel. Dar dacă aceasta a fost mai ales calea străbătută de poeții mai vîrstnici, cei născuți în „era entuziasmului", formați sub cerul limpede al lumii de acum, s-au putut scălda în lumini încă de cînd au prins acel *ritm inițial* al cunoașterii evocate de Labiș : „Cu zvîcnet tîmpla mi-o lipesc ades/De pîntecul materiei imens,/De acest pîntec bîntuit de patimi/Care-mi încing la alb închipuirea ; Aud ori bănuiesc un freamăt surd / Trădînd entuziasmul vieții veșnice,/Al vieții minerale și organice,/ Al vieții izbucnind prin orice por".

„Sîntem în miezul unui ev aprins,/Să-i dăm a-nsufleții noastre vamă./ Cei ce nu ard dezlănțuiți ca noi / În flăcările noastre se destramă", avertizează parcă poetul, solicitînd tuturor celor pe care „O clasă ne-a născut —cea proletară— /Ea ne-a născut, ori ea ne-a renăscut" o dăruire fără rețineri, un patos impresionant în cunoașterea și împărtășirea și altora a tainelor acestei lumi. „Încărcați de dragoste și cînt" în „vremea noastră pururea înaltă", cum notează undeva Ion Gheorghe, poeții încearcă asemenea lui Geo Dumitrescu, adevărate aventuri cu substrat gnoseologic, intuind că

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

barierele de astăzi sînt doar aparente, „un interval inert, posomorît,/fără culori, accente sau etape" (Nina Cassian), mîine ei putînd naviga mai departe „spre visul albastru al viitorului", pentru că : „Timpul e în afara noastră,/dar, uneori,/ia forma noastră, a celor în care e turnat" (aceeași) important fiind în acest caz ca noi să vibrăm „în împînzirea de stele rotitoare/Printre alungi și dese convoaie de culori. / Desțelenind cu timpul înviforarea care/O fulgerase mintea de jos, de-atîtea ori" (Cezar Baltag, *Vibrez în împînzirea de stele*).

Între asemenea coordonate, poezia glorificînd înaintarea omului „din treaptă în treaptă", uneori arzînd etapele obișnuite, poticnindu-se alte dăți și obosind, dar nepărăsind sub raza noii noastre concepții nici o clipă spirala urcătoare, această poezie de factură nouă e pătrunsă în substanța ei de un patos puțin obișnuit, de o generozitate tonică și de un optimism conținut, detectabil oarecum discontinuu și în straturile ei mai vechi. O notă aparte a acestei poezii, în general, este acum aceea că mai toți cîntăreții, fără a-și sacrifica individualitatea, se simt solidari cu colectivitatea în care se manifestă, aceasta fiind tot mai mult smulsă din „cercul ei strîmt" și ei nemaiavînd, cel mai mult accidental și nesemnificativ, motive de a se retrage în afara zonei sociale, dincolo, unde „în lumea mea mă simt/Nemuritor și rece". Acest sens generalizat al patosului, exultarea lui în largi cadre sociale, pare a fi una dintre caracteristicele poeziei noastre noi. Fiind pe cale a se săvîrși pe teren social, compatibilitatea dintre individ și societate, dintre poet și epoca lui, ea antrenează simultan desfășurarea aceluiași proces și în planul cunoașterii, ale cărei rezultate mai de seamă devind îndată bunuri ale obștii. Poetul nu mai încearcă sentimentul unui profet în pustiu, și nu cultivă disprețul față de mulțimea ignorantă, oricît de complicate ar fi ideile încifrate în cîntecul său. Totul e ca limbajul să nu le trădeze ci să li se adecveze. Cîntecul poetului fiind astăzi *Al tuturor*, cînd e bine rostit, aparține deopotrivă creatorului și lumii : „El nu-i numai al lui : e-al meu, al florii,/Al brazilor, al coaptelor podgorii-/Și-i totuși el, atît de neștirbit ! // N-arată ce lumini în el scînteie ; /Doar cînd se odihnește, /Fără să vrea, aprinde curcubeie". Fără el, fără cei care-i aparțin, elanurile poetului, cîntecele lui ar fi rămas în bună măsură în cărți. Datorită lui ele intră în competiție, patosul lor devine palpabil, viu. Timbrul, măsura, melodia interioară pe de o parte, apelul la versul gravat în metal, pe de alta, felurite dozări în funcție de experiența, cultura, temperamentul și talentul diferiților poeți, fac ca mesajul, conturul și contribuția lor la peisajul poeziei noastre contemporane să-i dea acesteia un aspect destul de variat, țîșnit dintr-un pivot unic. Stăpîn pe mijloacele artei sale, deschis fenomenelor vieții, atent la aspectul nou pe care îl iau acestea în vremea din urmă, poetul se bucură acum de o largă audiență publică, de o temeinică prețuire. Timpul în care trăim dobîndește pentru poezia noastră o semnificație majoră, hotărîtoare, întrucît „printre noi, aci, acum, se nasc", „eroii, visătorii, îndrăznești" (Șt. Aug. Doinaș), ceea ce dă sentimentul amintit de participare la o nouă geneză, asupra căreia se cuvine a lăsa mărturie. Acest sentiment îl face pe poet (Doinaș, Nina Cassian, Baconsky, Ion Gheorghe, Baltag) să plaseze cotidianul într-un context care, cu di-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ferențele specifice, dacă nu-l mitizează sau îi conferă dimensiune istorică, îl înalță în orice caz într-o zonă a certei utilități sociale. De aci acel viguros îndemn dintr-un splendid memento al lui Șt. Aug. Doinaș :

„Să treci prin timp, să nu te-ntreacă timpul!
Să-l scuturi de pe umăr, să-l dezbraci
Cum își dezbracă frunza anotimpul
Și vița arcul gol de pe araci.
Dar struguriț, culeși pe rînd cu mîna
Și fructele — să fie tari și dulci,
Ca gura ta să-mbete-n somn țărîna
Cînd o să-ți vie vremea să te culci".

Garanția perpetuării în istorie, a nemuririi, o dau, așadar, pe lîngă ideile „ca niște sori imponderabili" și faptele mari și mai mărunte puse în slujba omului, a nevoilor lui curente.

„Nu veșnicia rece și-arhetipul
ci clipa vie ce-mi sculptează chipul
mă face, zi de zi, biruitor".

zice în alt loc Doinaș, al cărui volum recent, *Cartea mareelor*, a readus în conștiința publică un poet de reale și mari virtuți. Capitolul prim al acestuia „oamenii și uneltele lor", amintind „lauda lucrurilor" și o serie de inflexiuni din *Cîile pămîntului* ale lui Ion Gheorghe, înscrie cîteva piese de mare prestigiu elogiind direcțiile constructive, umaniste ale epocii noastre : sărutul viril ce-ntoarce din haos înapoi/minunile ascunse-ale firii, pentru noi".

O anume lărgire a conceptului de istorie, astfel încît acesta să cuprindă și evenimente mai mărunte, în perspectiva timpului și a întîmplărilor mărețe, eroice, dar semnificative pentru ilustrarea necesității înțelese sau a unui moment anume din spirala evoluției noastre e de consemnat. Asta din convingerea că „E dat văpăii noastre să apară/pe-ntregul glob, ca un vulcan pornit/în haina de cutremure, să spele/de plîns și idoli drumul către stele" (Doinaș) ori că față de trecut, noi avem meritul că :

„Între două ruine am zidit o casă,
Între două năluci am sădit o credință,
Între două hăuri am pus o masă cu șervețele și solnițe,
Între doi munți de cadavre am văzut o brîndușă și i-am zîmbit
Așa am trăit, dragii mei."

(Maria Banuș, *Trecutul*)

Vibrația intensă, altădată cam exagerată, densitatea spirituală spre care tinde poezia în ultimii ani, atenția atît la culoare, cît și la nuanță (întorcînd vechiul „Pas de la couleue, rien que la nuance") dau versurilor unor poeți o pregnanță ce impune de îndată. Capacitatea de a-și apropia

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lumea şi oamenii („Decît să te schimbi în argilă şi bronz/Mai bine cu ei, printre lucruri" — Aurel Rău) din care decurge liniştea tonică ori solemnitatea gravă a unor poeţi ce se găsesc astfel la un diapazon ce-i pune în legătură directă cu bunele realizări mai vechi din lirica noastră : „cu fetele/ Acestea din mit, cu aceste făpturi/Ce şi-au zgîriat picioarele prin rugii tineri/Voi cînta toată noaptea la focuri" — Aurel Rău, amintind aci de Blaga, cu care are, parcă, temperamental o tangenţă, dar despărţindu-se de acela prin destule alte date şi în bine şi, cîteodată, în rău. Alura de rapsod modern, comună lui Rău, Ioanichie Olteanu (cu al său excelent poem, *Deasupra bălţilor* publicat în „Viaţa românească"), Ion Horea şi, într-un sens, lui Brad, de poet atent la marile mişcări ale lumii şi la amplitudinea acestora, dau versului unor poeţi o cadenţă şi o muzicalitate alta decît cea ieşită din mecanica versului clasic, izvorîtă din ritmurile interioare ale comunicării, ale emoţiei şi euforiei în faţa fenomenelor vitale.

La alţii, bine intenţionaţi şi chiar cu multă experienţă, concretizată cîteodată într-un număr incredibil de volume (N. Tăutu, R. Mureşan), constatăm alunecări către idei simpliste, imagini şi un vocabular mecanizat exterior, încît emoţia nu se poate ivi de nicăieri. În ciuda intenţiilor bune (şi faptul s-ar putea exemplifica şi prin unele versuri din G. Tomozei, N. Stoian, E. Frunză, Şt. Iureş etc.) poetul nu prea poate ajunge la ţinta propusă, ceea ce e un semn că în general facilitatea în a versifica, în a lua alura de rapsod şi posibilitatea de a nimeri pe un teren altfel fertil, nu ajung întotdeauna. Poetul autentic, nou, preia tot ce se poate prelua de la înaintaşi, dar neapărat face un pas înainte. Acolo începe confruntarea cu tradiţia. Altfel, a confrunta tradiţia, moştenirea în totalitatea ei, tocmai pe terenul tradiţional, n-are prea mult sens.

Există apoi o altă formulă de poezie a cărei factură nu înlesneşte totdeauna plăcerea citării versurilor ei pe dinafară. Emoţia estetică izvoreşte mai ales din contemplarea întregului. Versurile, într-un fel voit prozaice, nu mai au cantabilitatea clasică, nu se constituie în unităţi strofice precis delimitate etc. ; expresivitatea lor stă în mod obişnuit în ansamblu şi aproape nicicînd în fragmente. De regulă, un asemenea poem ne apare ori în întregime izbutit, ori ratat în substanţa lui. În acest din urmă caz, fragmentele pot da cel mult o idee de ce ar fi putut fi poemul. Chestiunea se pune aici oarecum ca în artele plastice şi mai cu seamă ca în arhitectură, unde izbînda nu stă în frumuseţea detaliilor luate separat, ci în subsumarea lor axului funcţional al lucrării. Se înţelege, o atare poezie, stînd oarecum dar nu integral sub tutela lui Whitman şi Maiakovski nu-i prea veche la noi, mai ales dacă excludem prelucrările şi traducerile din perioada veche a literaturii noastre după *Cîntarea cîntărilor*. Un alt moment ataşabil parţial unei asemenea linii de evoluţie a poeziei noastre l-ar constitui *Cîntarea României*, care-i totuşi, fapt esenţial pentru unii, scrisă ca şi *Cîntarea cîntărilor*, în proză : Cu unele scurte izbucniri între cele două războaie (Emil Isac, Adrian Maniu, uneori Blaga, Stamatiad etc.) poezia de asemenea structură (mai mult privită la exterior decît în substanţă) a găsit în ultimii ani ecou la mai mulţi poeţi. Sigur, rezultatele, diversificările, amplitudinea gestului incifrat mişcării versului sînt foarte diferite, dar un Bogza, Aurel Rău, Tr. Coşovei,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Toma George Maiorescu, Jebeleanu, Nina Cassian, Veronica Porumbacu, Mihnea Gheorghiu etc. au piese ce într-un punct sau mai multe — adesea, cum am spus, mai curînd exterior, decît structural — interferează, îi unesc cumva marcîndu-le și prin aceasta, dacă ne uităm altfel, și diferențele. Între cei mai tineri, Stănescu, Alexandru, Negulescu se lasă din cînd în cînd — și chiar cu bune rezultate — cuceriți de asemenea virtuți ale versificației. În fond, nu-i vorba aci de superioritatea în absolut a unei formule sau a alteia ci de registre, de game diferite, dar perfect compatibile, în care ni se transmit felurite mesaje și care presupun, evident și o anumită familiarizare a cititorului cu ele. De obicei, atari poeți văd mai puțin „lumea mică" a lui Arghezi, microcosmosul și mai mult mișcările ample, majestuoase. Aurel Rău, de pildă, vede agreabil sentențios cum : „Timpul sculptează în trupurile noastre/ Slove adînci" ; „căci fiecare în felul său/își aprinde steaua înainte de căderea nopții", fiind astfel atent a cînta, dacă putem exemplifica astfel, grîul și nu boabele acestuia, săniile (pe care le evocă excelent o dată, cu toată vaga nuanță esenineană), nu sania, orașele, nu arhitectura, specificul lor (în afara unui cam general specific ardelenesc, punctat în unele locuri). E de citat în acest sens, *Tata se ducea în cîmpia Ardealului*, ilustrativă. Pe o coordonată apropiată merge Toma George Maiorescu, al cărui ultim poem *Ochii Danielei* atrage atenția prin efortul de a ne comunica o viziune grandios optimistă a unei lumi în care : „Vom înconjura cu liziere de umbră/ ultimele hectare de sahare păstrîndu-le ca o curiozitate a trecutului/pentru turiștii de mîine. / Vom împînzi albia marilor fluvii cu cascade de lumină / vom dura baraje în drumul curenților oceanici/și puternice pompe helicoidale/vor mîna hergheliile valurilor, calde sau reci, / după necesitățile noastre" (p. 125).

Pericolul unei atari poezii e prozaismul, cumva endemic, diluția verbală, supra sau subdimensionarea imaginilor și a întregului complex, excentricitatea gratuită, ce pot fi fatale. Poetul unei atari tehnici trebuie să fie un arhitect desăvîrșit, pentru a evita versul ce „devine uneori pustiu" (T. G. Maiorescu), pentru a nu compromite solemnitatea gravă prin retorică pură, amplitudinea gesturilor prin grotesc. Interesant că, și datorită, probabil, unei prejudecăți, o atare tehnică poetică n-a prea fost frecventată de către autorii de inspirație rurală. Dar asupra mijloacelor, altădată.

E de semnalat faptul că în noul climat social poetul nu se mai simte un renegat și cînd neagă sau afirmă anume lucruri el o face oarecum din interiorul realităților, ceea ce-i dă, în același timp, mai multă forță și prestanță, dar și un punct de sprijin mai temeinic, poate. Unii, Platon Pardău, Aurel Rău, Niculae Stoian (poet al lucrurilor categorice), Șt. Iureș (care a „studiat tăcerea" și o știe „pe dinafară"), Ion Rahoveanu, Dan Deșliu (care produce și „inscripții pe fața unui lac"), Al. Jebeleanu, ori mai vîrstnicii Giurgiuca, Lesnea, Tudor Măinescu, Cristian Sîrbu, deși foarte diferiți ca valoare, structură și experiență poetică, rețin și prin aceea că ne propun adesea un univers ce pare bătut cu pasul. Nici o surpriză în stare să le tulbure în vreun fel imaginea despre lume, niciunde nici un mister. Sigur, se cuvin introduse îndată distincții dar, în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mare, lucrurile stau şi aşa. Pardău, de pildă, în munţi, lîngă ape, în spaţiu citadin sau cosmic, n-are nici o variaţiune în ce priveşte echilibrul său interior robust. Stabilind „locul mesei, al scaunului, / al patului", din „această odaie niciodată locuită" care este Cosmosul, abia dacă „se ciocneşte din cînd în cînd de mobilele nopţii / descoperindu-le / aşa cum chemi cu degetele ţesătura perdelei / balustrada lucioasă a scării". Apoi, firesc şi calm, „urcăm la primul etaj, / unde aprindem o lumină înaltă / desprinzînd din cosmice savane / întîiul anotimp al prezenţei umane" şi ne instalăm „în tinerele patrii siderale . . . / cu imaginea cîmpului smuls din zăpezi, / cu gesturile fireşti ale setei şi poftei de mîncare".

Răzbeşte din asemenea versuri o concepţie de *om vechi*, în sensul sadovenian al cuvîntului (Pardău, Rău, Giurgiuca) care *cunoaşte* lumea în prefacerea ei necontenită şi-i priveşte minunile neintimidat. În plan social, o atare filozofie (mai curînd contrasă, decît exprimată programatic) ia o înfăţişare de *laus laboris*, de exultare permanentă a condiţiei de *homo faber*: „în cîmpul / aureolat de musturile primăverii, / cu mîinile noastre crescute pe plug şi pe sape, / cu mîinile noastre de semănători, / cu mîinile noastre de secerători / cu mîinile noastre culegînd acum, / din slove recolte măiestre, / deschidem orizonturile toate, / ca pe nişte lacăte, / pînă în depărtare, / şi ridicăm pămîntul / la dimensiunea demnităţii sale" (Pardău).

Arghezi caută slova cu îndemînări de artizan, Beniuc nu stă să-şi aleagă cuvintele („rele ori bune"), cu condiţia ca acestea să aibă „tîlc", Jebeleanu vrea să le pună „coif", Pardău le vrea aşezate „ca nişte blocuri de piatră / alcătuind un munte solar, / de unde se vede-mplinită pădurea albastră, / ca un cîntec grav, fără hotar / ". Şi aşa mai departe, în multe alte direcţii, pe care vor fi de semnalat alte tendinţe.

Se înţelege, răscolirea integrală a lavei fierbinţi a poeziei noastre contemporane încă nu-i nici pe departe isprăvită. Cum am arătat, nici nu ne-a fost asta intenţia. Pentru că terenul e în continuă prefacere, uneori chiar spectaculoasă, am evitat judecata de valoare categorică şi am alunecat cu bună ştiinţă peste unele neajunsuri constatate la lectură. Vom relua lucrurile altădată, şi mai complex. Pînă atunci, focul unor versuri cel puţin se va mai domoli şi se va vedea mai bine cenuşa de metalul pur, în toată scînteierea incandescenţei sale. Provizoriu, ar fi de notat că în afara unor valori incontestabile, în afara unor talente încă în curs de realizare mai fermă, dar care lasă de pe acum impresia de certă vocaţie poetică, se desprind din fumul şi aburul acestei fierberi continue cîteva siluete abia schiţate dar a căror eleganţă, uneori pregnantă, nu poate să nu reţină atenţia. Beneficiind şi de un climat poetic mai limpede şi statornicit, de felurite experienţe încercate la noi şi aiurea pe terenul poeziei — îndeosebi în privinţa universului şi a mijloacelor —, de liniştea pe care mulţi dintre poeţii mai vîrstnici au trebuit să şi-o imagineze mai mult, tinerii aceştia' foarte promiţători vor putea face, la rîndu-le, mari paşi înainte. Faptul e posibil.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DIRECTIONS ET TENDANCES DANS LA POÉSIE ROUMAINE CONTEMPORAINE

RÉSUMÉ

Aux yeux de celui qui en entreprend l'étude, la poésie roumaine des deux dernières décennies se présente comme une poésie à évolution généralement unitaire, réceptive aux idées et essais poétiques nouveaux qui pourraient préfigurer l'avenir et caractérisée par un fort et vigoureux souffle créateur, par un radical changement d'optique concernant le passé. Il est question pour les écrivains de se pencher toujours davantage sur les phénomènes de la vie, de les surprendre dans leur vaste processus de transformation et de les rendre avec une passion et une conscience révolutionnaire tout particulières.

C'est justement ce que le présent article s'efforce de mettre en évidence. L'épanouissement d'une grande diversité de talents, l'apparition de nombreux styles et personnalités poétiques distinctes, les expériences visant la capacité structurale de la poésie de capter les sèves de la vie dans des formes organiquement nouvelles, l'émulation créatrice de toutes les générations de poètes de la Roumanie, voilà quelques aspects qui marquent la direction ascendante de notre poésie ainsi que sa personnalité.

De toute évidence, chez nous, comme partout ailleurs, il existe des poètes plus ou moins réalisés ou représentatifs, de même qu'il existe, à côté de certaines réalisations de grande envergure, une série d'écrits lyriques superficiels.

Pourtant dans l'ensemble, ce sont les écrits de qualité, où devient essentielle la nouvelle manière de chanter la vie et les hommes, qui donnent le ton et qui l'emportent.

НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ РУМЫНСКОЙ ПОЭЗИИ

РЕЗЮМЕ

Характеризующаяся радикальным изменением оптики , все более решительно сближающаяся с действительностью (в свою очередь освещаемой в виде широкого процесса преобразования), благодаря своему пафосу и революционному сознанию румынская поэзия последних двадцати лет представляется исследователю явлением, имеющим в целом единое развитие, откликающимся на новейшие идеи и перспективные поэтические поиски, переживающим сегодня процесс бурного творческого подъема. Это и пытается показать автор статьи. Расцвет большого количества самых разнообразных талантов, появление ряда исключительных поэтических стилей и индивидуальностей, опыты, доказывающие способность румынской поэзии раскрывать в новых

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

оригинальных формах бурное биение жизни, творческое содружество всех поколений поэтов Румынии — вот некоторые аспекты, отмечающие поступательное развитие румынской лирики, ее своеобразие. Разумеется, как и всюду в мире, в Румынии есть поэты менее яркие и характерные, наряду с некоторыми безусловными удачами появляются и поверхностные лирические опыты, но в целом определяющую роль играют высоко художественные произведения, сущность которых состоит в новом подходе к изображению мира и людей.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PROBLEME ALE PROZEI ROMÂNEȘTI CONTEMPORANE

DE

MARCEL DUȚĂ și IONEL OPRIȘAN

Intrată în faza desăvîrșirii, orînduirea socialistă reclamă de la artiști opere pe măsura transformărilor esențiale pe care le-a săvîrșit în conștiința umană.

În literatură, efortul scriitorilor se îndreaptă în mod vizibil către reflectarea în profunzime a realităților noi, tinzînd să dea o imagine artistică cît mai desăvîrșită a acestor vremuri. Conștiința începutului unei etape calitativ superioare a devenit deja un consens general, sesizabil atît în intervențiile programatice ale autorilor —, „efortul nostru de investigare se produce îndeosebi pe orizontală (extensie de cantitate) și mai puțin pe verticală" [1] —, cît și în articolele de sinteză ale diverșilor critici — „ . . . unul din aspectele cele mai caracteristice pentru evoluția prozei noastre în momentul de față îl dă efortul convergent al marilor prozatori de a conjuga investigațiile în verticală . . . " [2].

Însă dovezile cele mai grăitoare ale unei noi etape în dezvoltarea literaturii noastre sînt operele create în ultimii doi ani, mai ales, aparținînd îndeosebi tinerei generații de scriitori, a cărei conștiință artistică s-a format în întregime sub semnul socialismului. Și dintre toate genurile literare — ca cea mai capabilă să pătrundă în colțuri ascunse ale conștiinței umane și să releve mutațiile produse — proza reflectă, fără îndoială, cel mai bine acest proces. Succesele sale sînt evidente. Alături de personalități de frunte, cu o veche experiență artistică, care au continuat să dea la iveală opere remarcabile: Zaharia Stancu: *Pădurea nebună*, Eugen Barbu: *Facerea lumii*, Marin Preda: *Friguri* etc. s-au impus în ultimii ani un număr

[1] Pop Simion, *Romanul și problemele sale actuale*, „Luceafărul", 21 noiembrie, 1964.

[2] G. Dimisianu, *Însemnări despre proza de astăzi*, „Gazeta literară", nr. 14, 1965. Și mai înainte „... e un proces firesc · unei perioade în care literatura legată de problematica actualității își propunea, înainte de toate, să cuprindă și să înfățișeze *cît mai mult* din noua realitate socială (și aici modalitatea reporterească și-a adus contribuția sa ce nu trebuie ignorată), îi urmează o alta, de fixare, de sedimentare în toate domeniile, cînd procesele social-morale încep să fie sondate în adîncime". Iar „... în fond / este vorba / de un proces mai amplu prin care trece proza noastră, proces pe care-l defineam în termenii următori: pe de o parte o restringere a preocupării pentru descriere, iar pe de alta o intensificare a interesului pentru analiză".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

însemnat de tineri talentați care au împrospătat în mod îmbucurător atmosfera literară, pe linia celor mai valoroase tradiții. Este cazul să-i amintim pe Șt. Bănulescu, Fănuș Neagu, D. R. Popescu, N. Velea etc. Ceea ce-i unește pe toți și face posibilă discutarea lor în grup sînt anume trăsături definitorii comune, ce reușesc să confere etapei actuale o anume individualitate distinctă.

În parte, trăsăturile la care ne referim au constituit permanențe ale literaturii de după 1944, numai că o insuficientă maturizare ideologică făcea ca preocuparea scriitorilor să fie de a cuprinde cu orice preț zone sociale cît mai largi din noua realitate — scontîndu-se originalitatea ineditului tematic, — sau de a reflecta complexitatea vieții filtrată prin scheme preconcepute.

O mai profundă înțelegere a noilor relații sociale, a specificului și complexității acestora, cîștigată de-a lungul celor două decenii, a făcut posibilă deplasarea accentului pe acele zone ale vieții în care transformările au o maximă generalitate, sublimînd permanențe ale sufletului omenesc.

A căpătat o pondere tot mai mare interesul pentru promovarea noului, nu numai în mod direct, prin înfruntarea brutală a personajelor „pozitive" cu cele „negative" — conflict ce a determinat, de cele mai multe ori, o reflectare exterioară — și deci un scăzut nivel artistic, — ci mai ales prin relevarea sugestivă a acestuia, în dezbaterea de natură etică, născută din rezistența conștiinței la marșul impetuos al existenței.

Abordarea realității dintr-un asemenea unghi de vedere are serioase implicații în planul estetic. Prozei „constatative", cantitativ-epice — specifică primilor ani ai puterii populare — ani în care contradicțiile sociale luau forme ascuțite —, îi este preferată tot mai mult proza de investigație, analitică, mai adecvată surprinderii proceselor psihologice în cadrul cărora se formează și se consolidează noua conștiință.

Cum era de așteptat, reflexul literar al acestei etape s-a concretizat mai ales în speciile scurte : schița, povestirea, nuvela — capabile a reflecta cu promptitudine orice schimbare [3]; iar conjugarea unei asemenea mutații literare cu afirmarea unor tineri prozatori ce au creat piese antologice în domeniile amintite, dar cărora le-a reușit mai puțin romanul, este semnificativă, vorbind grăitor despre caracterul predominant al unor genuri și specii literare în anume perioade istorice [4]. După necesitatea de largă cuprindere a transformărilor sociale, imediat după 1944, ce au impus

[3] În același sens, găsim și afirmațiile lui N. Ciobanu (*Proza scurtă contemporană*, „Gazeta literară", nr. 27, 2 iulie 1964) : „În ce mă privește, înclin să cred că viabilitatea speciilor scurte provine mai ales din excepționala lor *mobilitate*. Am în vedere capacitatea pe care o au schița, povestirea, nuvela, de a răspunde la zi solicitărilor realităților imediate, de aici și posibilitatea deosebită de a-și extinde observația în toate direcțiile existenței umane. Altfel spus, pasiunea noului se manifestă cu o promptitudine și un dinamism comparabile doar cu ale reportajului."

[4] Bineînțeles, cauza esențială a reușitei doar parțiale în trecerea de la proza scurtă la roman a unor tineri scriitori o constituie lipsa unei concepții sistematice asupra vieții, după care realitatea reflectată se direcționează, cum și specificul deosebit al romanului, pe parcursul căruia scriitorii în cauză nu reușesc să mențină o aceeași intensitate narativă, pierzîndu-se în fapte diverse, neînglobate semnificativului. Fără a fi de acord cu părerea că un roman bun se scrie la o vîrstă înaintată, credem că abordarea acestuia necesită o mai profundă și mai amplă cunoaștere a realităților socialiste, în toate implicațiile lor, decît în cazul creării unor schițe, povestiri sau nuvele — ce pot rezulta și din simpla narare a unei întîmplări deosebite.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

romanul ca specie în stare să sugereze „amploarea" și să aducă în planul artisticului clocotul maselor, a colectivității în întregul ei —, nuvela, povestirea și schița — despre care se vorbește tot mai mult ca fiind reprezentative etapei actuale [5] — au în vedere îndeosebi caracterul „individual" de manifestare a unor dispute etice, în condițiile cînd conștiința colectivă a fost modificată.

Poate că tocmai neluarea în considerare de către critica literară a acestei specificități a dus la cotarea multora din lucrările apărute în ultima vreme drept : „pitorești", „excentrice", „ieșite din comun" etc., cînd meritul lor artistic — fără a exagera — este deosebit tocmai prin aceasta. Și să luăm numai două exemple foarte apropiate ca problematică : *Drum întins* de Fănuș Neagu și *Întreruperea* de N. Velea. Și una și alta tind a reabilita „caractere" aparent epuizate, demonstrînd puterea de reeducare prin muncă în orînduirea noastră, indiferent de adîncimea plăgilor morale.

Horia Vadu, eroul primei bucăți, este în fond un dușman al socialismului : în perioada naționalizării, ca paznic la ferma unui moșier, a tras cu pușca în oamenii ce veneau s-o ia în stăpînire, lucru pentru care este condamnat la închisoare. Cei nouă ani de detențiune nu produc în conștiința lui Vadu nici o modificare ; schimbarea se va petrece abia atunci cînd acesta va fi pus în libertate și-și va da seama de anacronismul gîndurilor sale față cu prefacerile uluitoare ce avuseseră loc între timp (pe locul celor două pogoane și al eleșteului, în posesia cărora eroul vroia să reintre, se construise un lac de acumulare). Ajutat de oamenii cărora o dată li se arătase potrivnic, Vadu își regăsește adevărata înfățișare sufletească de om necăjit (părăsit de părinți și crescut într-o cazarmă drept copil de trupă) și-și reneagă comportarea dușmănoasă : „Se înapoie tăcut la mal, cotropit de oboseală și de o spaimă tîrzie, grea ca pămîntul, fiindcă abia acum înțelese pînă la capăt în ce adîncă noapte rătăcise" [6].

Cealaltă povestire optează, de data aceasta, pentru reabilitarea unui băiat de bani gata, Didiță, ajuns la vîrsta maturității să fie întreținut de părinți, și care, ajutat de un prieten din copilărie, Tudor Dindelegan, instructor U.T.M., găsește pentru prima dată farmecul muncii, după ce atîta vreme se sustrăsese oricăror obligații sociale. Iancu și Șlaga, Mieluța și Anghelina, membrii familiei Merdenele, nu sînt „încadrați" noilor relații pe parcursul povestirii, dar finalul ne sugerează posibilitatea reeducării lor.

---

[5] Remarcăm, printre altele, intervenția lui N. Ciobanu care se desemnează ca un invederat apărător al formelor de extensiune redusă a prozei : „Fu aș zice că afirmarea nuvelei, a prozei scurte în general, nu este întîmplătoare la ora actuală. Epoca noastră, caracterizată prin dinamismul unor manifestări aproape cotidiene, probabil că solicită acest gen de proză" (*Tinerii prozatori și critica literară, masă rotundă a „Gazetei literare" și „Tribunei"* — „Gazeta literară", nr. 35, 27 august 1964). Dar această idee întîmpină rezistența prejudecăților superiorității romanului față de celelalte specii, cu urmare a căreia scriitorii vor să se afirme cu orice preț în „genul lung", indiferent de vocație și de aflarea unei teme pretabile la o atare tratare. Însă valoarea artistică — și aceasta ar trebui mereu accentuată de critica literară — nu stă în apartenența unei opere la o specie sau alta, ci în semnificație, în cantitatea de viață pe care scriitorul reușește s-o încifreze. Oare nu sînt exemple strălucite de personalități literare ce-și datorează reputația schiței, povestirii și nuvelei ? Și am invoca numai pe : A. P. Cehov, Guy de Maupassant și Hemingway.

[6] Fănuș Neagu, *Dincolo de nisipuri*, E.P.L., 1962, p. 74.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Prin natura lucrurilor, asemenea „cazuri" lasă impresia unicatului, dar mobilul unor atare schițe, povestiri și nuvele nu este în fond relevarea abaterii în sine, cît descoperirea pe căi ocolite a adevăratului drum pe care înaintează cea mai mare parte a colectivității. Iar afirmarea realităților socialiste în mod indirect, prin investigarea acelor zone în care noul provoacă sinuoase transformări, bruște revelații, este în stare să demonstreze mai convingător decît ar face-o afirmarea directă — pîndită mereu de căderea în discursivism.

Orientarea către astfel de conflicte etice vine și din dorința scriitorilor de a crea personaje care să trăiască dincolo de paginile cărții, „concurînd" realitatea, și este vizibilă nu numai atunci cînd aceștia se deplasează spre zone lăturalnice, ci chiar atunci cînd au în vedere eroul central al literaturii noastre noi : comunistul. (Pe bună dreptate un critic remarca o dată : „Eroul ideal nu ni se pare interesant, fiindcă un om care nu ar mai avea nimic de depășit e o ipoteză" [7].)

Lipsite fiind de amploarea cuprinderii spațiale, formele reduse ale prozei : schița, povestirea și nuvela compensează lipsa „explicativă" prin proiecția simbolică. Este îmbucurător să constatăm la majoritatea tinerilor scriitori o matură și chibzuită folosire a metaforei și simbolului în scopul amplificării semnificative a experienței narate. Și dacă uneori se ajunge la exces, practica, ca atare, nu trebuie combătută și etichetată drept „greutate de creștere", fiind, de altfel, una dintre trăsăturile fundamentale ce individualizează noua etapă a dezvoltării prozei românești actuale, și care o apropie cel mai mult de proza modernă.

În acest sens, Savin Bratu face o adevărată pledoarie pentru parabolă, justificîndu-i rosturile pe deplin întemeiate, cerute de necesitățile prozei moderne : „Nuvelistica noastră a întîlnit parabolismul modern, cred, nu din snobism și nu sub o influență covîrșitoare, ci pentru că avea nevoie de el ; pentru că a răspuns „comenzii sociale" [8].

Ancorarea în simbolic are și meritul unei înțelegeri mai largi a noțiunii de realism în literatură, depășind concepția mai veche după care o operă trebuia să amintească în mod necesar de un timp istoric și de un spațiu geografic reale, să fie neapărat o „comedie umană" a timpului respectiv — neînțelegînd prin aceasta că genul ar fi epuizat și n-ar mai putea da capodopere. Gustul mai nou se orientează, ni se pare, spre acele opere care, ieșind din cercul istorismului concret, se înalță în sferele meditației filozofice, sintetizînd în imagini poetice simboluri, parabole — existențe contemporane, încercînd descoperirea unor semnificații proprii epocii noastre în reluarea vechilor teme, general-umane [9]. Specificul național și caracterul actual,

---

[7] Paul Georgescu, *Personajele și acțiunea*, „Contemporanul", nr. 9, 28, II, 1964.

[8] Savin Bratu, *Însemnări despre nuvela românească contemporană*, „Viața Românească", nr. 12, 1964, p. 127.

[9] Tendință remarcată, de altfel, și într-o dezbatere asupra „literaturii occidentale contemporane" (— vezi „Luceafărul" din 11 aprilie 1964), în care se izolau două direcții predominante în proza contemporană : pe de o parte sporirea elementului concret (mărturii, documente), iar pe de alta predilecția pentru elementul convențional în cadrul generalizării artistice (simboluri, parabole, hiperbole).

În același sens, Marin Preda, în intervenția pe care o făcea la lucrările ultimei conferințe pe țară a Uniunii Scriitorilor din România, afirma : „Proza noastră contemporană are de făcut

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

atribute indispensabile oricărei opere valoroase, sînt implicate astfel în esența însăși a artei, chiar dacă sesizarea lor scapă simplei percepții. Există însă și pericolul gratuității — iar pe un alt plan, al impostorului —, al metaforismului care suplinește cunoașterea superficială a vieții, posibilitatea alunecării în parabole absconse, alegerea unor simboluri ambigue, stranii — toate acestea în numele unui așa-zis modernism sincron artei universale contemporane, în fond, estompînd dorința de originalitate cu orice preț, lipsa de talent.

Însă, cum remarcam deja, literatura ultimilor ani, și îndeosebi cea a „tinerilor", oferă numeroase exemple de folosire talentată a procedeelor metaforice în reflectarea transformărilor fundamentale, a cizelării, a procesului de desăvîrșire a conștiinței socialiste în țara noastră în etapa actuală.

O ilustrare aproape completă a tendințelor de înnoire a prozei noastre din ultimii ani — de la calitățile și pînă la unele pericole de care avertizam — o oferă literatura scriitorilor : Fănuș Neagu — în special : *Dincolo de nisipuri* și *S-a mutat o stea*, remarcabile prin incifrarea unor atitudini etice noi, prin reinterpretarea unor permanențe umane, — Șt. Bănulescu — mai ales piesele din ultimul volum, *Iarna bărbaților* : *Mistreții erau blînzi*, *Satul de lut* și celelalte, deși simbolul se diluează, convertindu-se într-o atmosferă puternic sugestivă, — N. Velea — ale cărui ultime povestiri pendulează spre tragicul unor existențe neobișnuite —, ca și alții, uniți într-un același efort de a se *adecva* prin forme și metode specifice noilor cerințe ale realității.

Dar, cel mai salutar cîștig al noii orientări literare este, fără îndoială, sensul mult mai strict, preocuparea accentuată pe care scriitorii o acordă imperativului de actualitate. „Dintre romanele — și afirmația poate fi extinsă la o bună parte din proza mai veche — care s-au scris la noi în ultimii ani, — remarca pe bună dreptate Ion Lăncrănjan — cele mai multe n-au tematică actuală, fapt care a stînjenit și stînjenește însăși dezvoltarea romanului contemporan" [10]. Ceea ce nu înseamnă că o operă avînd o tematică extrasă din realități trecute nu poate prezenta interes actual. Și Eugen Barbu făcea o observație nuanțată cînd spunea : „Poți scrie foarte bine în zilele noastre despre fanarioți dacă pui la bază viziunea științifică a cărților noastre de căpătîi, căutînd cauzele sociale ale exploatării, și poți să fii cu totul neinteresant descriind o uzină a anului 1965 cu mijloacele literare ale lui Grigore Pleșoianu" [11]. Precizarea talentatului

---

saltul de la fresca socială în care temele principale au în vedere relația dintre om și istorie și actul lui creator în vederea construirii socialismului, frescă în care experiența unică și talentul specific al autorului nu-și pun pe deplin pecetea asupra evenimentelor descrise, și să treacă la opere mai concentrate (care, bineînțeles, nu exclud fresca de mare întindere), în care temele acestea se păstrează și se diversifică și apar colorate puternic și însoțite de semnificații inedite, originale și autentice, prin limitarea descripției la cunoașterea și experiența scriitorului și eliminarea literaturizării și a invenției de raporturi și probleme exterioare cunoașterii scriitorului" („Gazeta literară", nr. 9, 25 februarie 1965).

[10] Ion Lăncrănjan, *Examenul romanului*, „Luceafărul", 7 noiembrie 1964.

[11] *Cu Eugen Barbu despre romanul contemporan, realism ș.a.*, „Contemporanul", 5. februarie 1965.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

romancier are în vedere ceea ce am numi *actualitatea de esență* implicită și, într-un anume sens, determinantă pentru valoarea operei de artă. De o stringență mai acută, însă, și de o îndoită valoare ni se pare a fi *actualitatea de problematică* — înglobînd-o firește pe cealaltă —, către care detașamentul cel mai tînăr de prozatori își îndreaptă tot mai mult interesul [12].

Și acestei necesități cată să răspundă chiar scriitorii care au dat opere memorabile, ceea ce constituie o dovadă în plus că etapa desăvîrșirii construcției socialismului este fertilă creației artistice de o înaltă valoare. „Am sentimentul — mărturisea Titus Popovici [13] — că expresia artistică a drumului parcurs de noi în cele două decenii se lasă prea mult așteptată".

Așadar o literatură în stare să satisfacă exigențele omului zilelor noastre, să-l reprezinte și să rămînă o mărturie definitorie a lui nu se poate dispensa de problematica majoră care-l animă, de complexitatea relațiilor etice în care-l antrenează istoria, de gravitatea răspunderilor pe care și le asumă omenirea în momentul de față, nu poate omite interesul omului modern pentru continua luptă de cucerire a naturii, pentru desăvîrșirea personalității umane în ansamblul ei. Or, către o astfel de *actualitate* de problematică sînt semne că se deplasează întreaga noastră literatură din ultima vreme, și mai ales proza tinerilor scriitori.

Făcîndu-se purtătorii de cuvînt ai acestui moment istoric, de cotitură în evoluția literaturii noastre, scriitorii — pe de o parte —, criticii — pe de alta —, încearcă de cîțiva ani încoace [14], prin ample discuții [15], să lămurească cele mai diverse probleme ridicate de crearea unor opere reprezentative, de o înaltă ținută artistică.

Scopul ultim, în fond, al acestei efervescențe artistice este crearea unor opere profund naționale, care să se ridice la rangul de universalitate, constituind în felul acesta o afirmare a virtuților artistice ale poporului român în etapa de înflorire a orînduirii socialiste.

Și acesta se poate atinge numai printr-o concepție cuprinzătoare a imperativului actualității, printr-o sinteză a specificului național — topit în esența operei — cu preocupările universale ale omenirii în momentul de față.

---

[12] Cerință remarcată la vremea respectivă și de Garabet Ibrăileanu într-o intervenție asupra „trecutului în opera de artă", reamintind ideile lui H. Taine despre scrierile lui Racine, *În fond, un artist nu copiază decît ceea ce vede, și nu poate copia altceva*: îndepărtarea și perspectiva istorică nu-i servesc decît să adauge la adevăr poezie" (Garabet Ibrăileanu, *Trecutul în opera de artă*, „Viața românească", anul II, 1907, octombrie, nr. 10).

[13] Din cuvîntul rostit la lucrările Conferinței pe țară a scriitorilor, „Gazeta literară", nr. 9, 25 februarie 1965.

[14] Discuțiile au luat un caracter de permanență mai ales după publicarea schiței lui Nicolae Velea, *În treacăt* („Luceafărul", 15 mai 1962), dată de la care acestea sînt continuate în toate direcțiile, tinzînd să soluționeze în întregime diversele probleme ridicate de actul creației artistice. În ultima vreme, însă, începînd mai ales din jurul lui 1 ianuarie 1964, tenta dezbaterilor vizează în special profilul de ansamblu al literaturii noastre noi, încercînd să surprindă specificul reflectării acestei epoci.

[15] Și dezbaterile de care vorbim au îmbrăcat o multitudine de forme, mergînd de la recenzia unor cărți și de la articolele special dedicate unor probleme, pînă la interviuri și mese rotunde și chiar pînă la apariția unor cărți înfățișînd în întregime puncte de vedere personale în această largă dispută (S. Damian, *Direcții și tendințe în proza nouă*, M. Novicov, *Literatura și viața*, I. D. Bălan, *Delimitări critice*, Ion Lungu: *Itinerar critic* etc.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Or, asemenea opere nu se pot înălța decît pe fundamentul unei cunoașteri complexe a vieții, pe o intensă trăire personală a realității contemporane, singura în măsură să dea o înțelegere nuanțată a problemelor substanțiale ce se cer înfățișate artistic.

E bine că relația dintre artă și viață a stîrnit un așa de larg ecou în presa literară, constituind tematica unor cărți, subiectul unor „mese rotunde" sau al multor articole, însă avem impresia că s-a rămas doar la discuții cu caracter general, la afirmații programatice, fără a se încerca surprinderea unor principii de orientare în complexitatea relațiilor noi, socialiste, în reflexul lor literar.

Așa, Virgil Ardeleanu[16] constată că ultimele scrieri ale lui Petru Vintilă, Nicolae Țic, Al. I. Ștefănescu, tributare în mare parte viziunii reportericești, suferă de idilism, ca urmare a unei viziuni simpliste asupra realității, a neaprofundării faptelor de viață, echivalînd totul cu schematismul datorat unei superficialități de reflectare, fără a întreprinde însă o analiză literară adecvat-explicativă, din care să reiasă punctul său de vedere afirmativ privind acele aspecte, probleme, eroi, interpretări, ce ar fi contribuit la veridicitatea operelor în cauză.

Pe de altă parte, unii critici implică în actul judecății de valoare cerințe anacronice, nejustificate de momentul istoric actual. Astfel, Ion Lungu, într-un ciclu de articole, trecînd în revistă „romanul marilor prefaceri sociale" din anii puterii populare, face o adevărată pledoarie pentru „romanul social" [17], nesesizînd prefacerile structurale din planul vieții ce impun astăzi — conform *relației de adecvare a structurii artistice la specificul epocii reflectate* [18] — un roman care să aibă în centrul preocupărilor sale puternica individualitate a omului contemporan.

Și aici credem că se află izvorul principal către care ar trebui să se îndrepte interesul scriitorilor; căci relația dintre individ și colectivitate capătă în momentul de față alte forme de manifestare și alte semnificații umane. Este observabilă astăzi frămîntarea individului de a-și sincroniza cît mai complet dorințele sale de ordin personal cu idealurile colectivității, încercarea de a se integra total unei vieți colective, pînă la a identifica actul social cu propria existență.

Iar pentru cunoașterea realităților vremii noastre, pentru discernerea semnificațiilor destinului uman în societatea socialistă, în ultimă instanță pentru crearea acelor opere mult așteptate, care să fie la înălțimea prefacerilor socialiste, trăirii artistului în *mijlocul vieții*, participării sale efective la

---

[16] Virgil Ardeleanu, *Idilism?* („Tribuna", 9 ianuarie 1964).

[17] Noțiunea de „roman social" ni se pare substantival tautologică, întrucît prin natura reflectării artistice, „generalizatoare", orice roman, chiar dacă își îndreaptă obiectivul asupra unui singur individ, are caracter social, prin chiar trăirea de ordin social a oricărui om. Mai mult, chiar literatura alegorică, sau pur și simplu de observare a unui univers de obiecte, fiind concepută dintr-un unghi de vedere uman și avînd ca scop comunicarea unor idei sau sentimente este în mod obligatoriu tot *socială*.

[18] Vezi studiul nostru: *Probleme de tipologie a romanului românesc actual*, „Revista de istorie și teorie literară", nr. 3—4, 1964.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

efortul general, e indicat să i se conjuge etapa reportajului [19], ca o primă posibilitate de confruntare estetică, „școala" schiței și a nuvelei, ce obligă la o exigență deosebită în alegerea faptelor de viață, la o concentrare dătătoare de tensiune, care impune, totdeauna, mai evident decît romanul, necesitatea sublimării unei idei, a unui mesaj.

Este, de asemenea, indiscutabil că, în procesul de înnoire substanțială a literaturii noastre, în clarificarea unor dezbateri estetice, în indicarea unor posibile direcții de dezvoltare, un rol însemnat revine criticii.

Și presa literară a consacrat spații largi problemelor legate de sarcina fundamentală de îndrumător a criticii marxiste, de necesitatea unei poziții avansate, anticipative, pe care trebuie să se situeze orice critică în judecata de valoare.

A fost pusă în evidență obligația profesională a criticului de a adăuga unei cunoașteri serioase a vieții (Marin Bucur) [20], o solidă cultură în stare să delimiteze, să izoleze și să caracterizeze originalitatea unui scriitor, a unei opere (Eugen Barbu) [20].

În această bază bipolară a actului critic stă, într-adevăr, garanția unor aprecieri cît mai obiective, a unor analize estetice profunde, a extragerii adevăratelor semnificații ale operei de artă. „Judecățile de valoare ale criticii literare — conchidea undeva Al. Căprariu [20] — trebuie să aibă în vedere, mereu, doi termeni la care să raporteze cărțile născute din prezentul socialist : viața socială actuală și marile realizări literare de odinioară".

Nu putem să nu remarcăm, însă, lipsa aproape generală a interesului criticilor de a face din procesul critic un act creator, de a ridica studiul critic la rangul de specie literară. Mai persistă încă — și aici credem că este cauza —, o înțelegere profesionistă a criticii literare, considerată a fi la îndemîna oricui, — pe de-o parte, pe de alta — o obsesie de corvoadă, de obligație de a scrie despre oricine și despre orice.

S-a ajuns astfel la scheme de structură, la articole critice stereotipe (tematică, acțiune, eroi, mesaj etc.), în uniformitatea cărora cu greu mai poți deosebi un stil personal, o viziune proprie.

Credem că, oricît de necesar ar fi procesul de obiectivare în actul critic, este timpul unei diversificări a modalității critice, cu mai multă preocupare pentru stilul personal ; și, oricum, nu este de condamnat ceea ce Constantin Cubleșan denumea „eschivă a criticii față de anumite lucruri" [20] (decît numai dacă avem în vedere întreaga critică, teoretic datoare să se pronunțe despre fiecare scriere), în complexitatea fenomenului artistic existînd totdeauna acea consonanță preferențială în interiorul unor „familii de spirite" (v. Camil Petrescu) — care, neglijată, poate duce la cel mai scăzut nivel de profesionalism.

---

[19] De altfel, credem că se acordă o prea mare importanță reportajului ca *gen literar*, el nefiind, în fond, decît o formă publicistică de relevare promptă și nudă a noului, alcătuind în ansamblu o cronică vie a vieții, care poate oferi posibile confruntări cu expresia artistică însăși, sau servi viitorimii în judecata de autenticitate a operelor literare cu realitatea noastră.

[20] *Critica literară și confruntarea operei cu viața* (Masă rotundă), în „Luceafărul", nr. 2, 1964.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nu înțelegem prin aceasta, desigur, prelungirea în artă, în judecata de valoare, a prieteniilor personale, premise suficiente de reducție a spiritului critic, de analize explicativ-îngăduitoare, de renunțare, în ultimă instanță, la principiile estetice marxiste.

Așa se încearcă uneori „explicații" în considerarea unor scrieri slabe, ca insuficiențe de maturizare de la genul scurt la roman, „scăderi inerente" [21]; alteori se găsesc scuze datorate debutului, fazei de început.

Astăzi procesul de dezvoltare a literaturii noastre a intrat într-o fază hotărîtoare, de înflorire generală și sigură; nu e cazul să judecăm o operă decît în corelațiile estetice, în individualitatea ei ultimă, în funcție de descoperirile umane pe care le relevă și de consonanța cu idealurile socialiste.

PROBLÈMES DE LA PROSE ROUMAINE CONTEMPORAINE

RÉSUMÉ

En prenant comme point de départ l'idée que pendant les deux dernières années surtout, un bond qualitatif s'est produit dans le domaine de la prose roumaine, les auteurs de la présente étude s'efforcent de découvrir les traits qui définissent ce bond. C'est le passage de la description quantitative épique de la réalité vers l'investigation analytique qui semble caractéristique pour le moment actuel du développement de la prose roumaine. La prédilection des jeunes prosateurs — car ce sont eux surtout qui déterminent ce tournant — se dirige tout particulièrement vers les conflits d'ordre éthique qui sont à même de refléter d'une manière plus convaincante les transformations que les réalités socialistes provoquent dans les consciences humaines.

Un emploi toujours plus ample de la métaphore, du symbole et de la parabole — qui assurent à la littérature sa modernité, tout en répondant aux préoccupations concernant la maîtrise artistique dans la prose universelle contemporaine, y est également évident. C'est pourquoi nous applaudissons à la tendance des jeunes écrivains de créer des œuvres qui intéressent l'homme contemporain non seulement par ce que les auteurs appellent *l'actualité d'essence* (inhérente à n'importe quelle œuvre d'art), mais surtout par *l'actualité des problèmes abordés* qui implique la précédente et qui se rapporte directement aux préoccupations les plus aiguës de l'homme actuel.

Après avoir souligné le caractère spécifique de l'étape actuelle de la prose roumaine, les auteurs passent en revue les principaux problèmes soulevés par la création d'œuvres artistiques qui correspondent à l'époque de parachèvement de la construction du socialisme.

Ces problèmes ont constitué l'objet d'amples débats dans la presse littéraire de ces dernières années.

A la fin de l'étude, les auteurs se mettent en devoir d'énoncer quelques principes de base dont la critique littéraire doit tenir compte lorsqu'il s'agit d'apprécier la valeur des œuvres.

---

[21] Pop Simion, *art. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ РУМЫНСКОЙ ПРОЗЫ

РЕЗЮМЕ

Утверждая, что за последние два года в особенности в развитии румынской прозы произошел качественный скачок, авторы статьи пытаются установить его характерные черты. В настоящий момент наблюдается поворот от количественно-эпического освещения действительности к ее анализу, предпочтение, отдаваемое молодыми прозаиками этическим конфликтам, с помощью которых можно более убедительно раскрыть изменения, внесенные в сознание человека социалистической действительностью. Столь же характерным является и все более широкое использование метафоры, символа и параболы, что придает литературе современное звучание и позволяет ей ответить на то стремление к художественному мастерству, которое наблюдается в развитии современной прозы в мировом плане. Но еще более отрадным является стремление молодых писателей к созданию произведений, способных интересовать современного человека не только тем, что авторы называют *„актуальностью по существу"* присущей всякому произведению искусства, но и включающей первую *„актуальностью проблематики"*, заключающейся в постановке наиболее жгучих проблем, стоящих перед человеком наших дней.

Раскрыв своеобразие современного этапа развития румынской прозы, авторы останавливаются на основных вопросах, возникающих в связи с созданием произведений, стоящих на уровне эпохи завершения построения социализма и легших в основу широких дискуссий в литературной печати последних лет, и в заключении высказывают свои соображения в связи с некоторыми основными принципами, которые должна иметь в виду литературная критика при определении художественной ценности произведения искусства.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CARACTERUL POPULAR ŞI CARACTERUL DE CLASĂ AL ARTEI *

DE

AL. SĂNDULESCU

Problema caracterului popular al artei ne impune mai întîi o definire precisă a noţiunii, întrucît accepţiile ei sînt diferite şi nu o dată limitate, dacă nu de-a dreptul confuze. Unii au redus noţiunea de caracter popular la gradul de răspîndire a unei opere artistice în rîndul maselor; alţii au raportat-o la gradul de accesibilitate al limbajului. Definiţiile acestea sînt vădit unilaterale, neacoperind decît în parte esenţa fenomenului. Într-adevăr, în sfera noţiunii intră şi cele două componente: gradul de difuzare şi accesibilitatea, dar în istoria unei opere cu caracter popular ele pot uneori să lipsească temporar, ştiut fiind că artişti foarte mari au cunoscut la începutul carierii sau chiar în tot timpul vieţii lor ostilitatea criticii şi a contemporanilor. Aceasta pe de o parte. Pe de alta, diferenţa specifică nu poate fi obţinută prin evidenţierea a două trăsături care nu pot individualiza fenomenul. Oare textele de muzică uşoară, care uneori alunecă atît de mult sub nivelul artei, nu sînt foarte răspîndite şi extrem de accesibile? Au ele în virtutea circulaţiei rapide un adevărat caracter popular? Cele mai multe fără îndoială nu, ele constituind exact antipodul caracterului popular şi anume efemerul, superficialul, inconsistentul.

Estetica marxist-leninistă defineşte caracterul popular al artei, pornind mai întîi de la însemnătatea ei pentru întreaga omenire, de la universalitatea ei. Această însemnătate decurge din faptul că marea operă de artă oglindeşte epoca în care a fost creată, aspiraţiile ei umaniste, reprezentînd treapta cea mai înaltă atinsă de conştiinţa socială din acel timp. Afirmînd un ideal estetic şi social care depăşeşte limitele epocii respective şi exprimînd cu o mare putere de emoţie adevăruri general-umane, operele de artă autentic populare creează sentimentul continuităţii, propunînd generaţiilor care se succed veritabile modele. Marx a observat acest lucru în ceea ce priveşte arta greacă despre care spunea: „Dificultatea nu constă în a înţelege că arta şi epopeea greacă sînt legate de anumite forme de dez-

* Referat susţinut la seminarul de estetică marxist-leninistă din cadrul învăţămîntului ideologic de la Institutul de istorie şi teorie literară.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, Nr. 2, P. 277–284, BUCUREŞTI, 1965

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

voltare socială. Dificultatea constă în faptul că ele ne procură încă şi astăzi o desfătare artistică şi că într-o anumită privinţă servesc ca normă şi model inegalabil". Secretul emoţiei îl găsea Marx în oglindirea magistrală de către arta greacă a unei perioade unice, irepetabile din istoria omenirii, anume a copilăriei a cărei naivitate sănătoasă îl va desfăta pe om totdeauna : „Un bărbat nu poate redeveni copil fără a da în mintea copilăriei. Dar nu-l bucură oare naivitatea copilului şi oare el însuşi nu trebuie să tindă ca pe o treaptă mai înaltă să reproducă adevărata sa esenţă ?. . . Şi de ce oare copilăria societăţii omeneşti, acolo unde a decurs în formele cele mai frumoase, să nu aibă pentru noi un farmec veşnic, ca o treaptă care nu se va mai întoarce niciodată ? Există copii rău crescuţi şi copii bătrînicioşi. Multe popoare antice fac parte din această categorie. Copii normali au fost grecii" (*Contribuţii la critica economiei politice*).

Caracterul popular este specific atît creaţiei populare, cît şi celei culte, dar el nu se manifestă întotdeauna în mod direct, ci uneori trebuie desprins dintr-o pînză foarte largă de contradicţii. În primul rînd, în cadrul societăţilor împărţite în clase antagoniste acţionează o ideologie dominantă a clasei conducătoare, care exercită o influenţă mai mare sau mai mică asupra artiştilor. În al doilea rînd, arta nu are totdeauna posibilitatea să se adreseze marilor mase, întrucît condiţiile lor de viaţă economică nu le permit s-o recepteze. În feudalism şi capitalism, arta rămîne în mare măsură apanajul unei elite intelectuale. Aceasta nu înseamnă cîtuşi de puţin că operele lui Rafael şi Shakespeare, ale lui Goethe şi Beethoven, ale lui Balzac şi Tolstoi ar fi lipsite de caracter popular. Toate elementele lui există prin însăşi existenţa capodoperei, prin definiţie universală. Dar pentru a-i înţelege cum trebuie pe Rafael şi Beethoven este necesar un minimum de educaţie estetică, iar pentru a te convinge în ce constă caracterul popular al romanelor lui Balzac şi Tolstoi e necesară o judecată critică dialectică. Or asemenea acte intelectuale nu sînt posibile pe o scară largă decît în societatea socialistă.

Noţiunea de caracter popular are un caracter istoric. J.J. Rousseau, de pildă, vorbea mai ales de accesibilitatea artei, propunînd întoarcerea la formele ei primitive ; iluminiştii veacului al XVIII-lea legau problema caracterului popular de ţelurile generale ale mişcării burghezo-democratice ; Hegel o considera cel mai important criteriu de apreciere a operei de artă. În fine, romanticii progresişti identificau caracterul popular cu lupta pentru libertate şi egalitate socială, cu acţiunea de perfecţionare morală a omului. Pentru Shelley, „poezia a convieţuit totdeauna cu artele care contribuie la fericirea şi desăvîrşirea omului", iar pe poeţi îi considera „legislatorii nerecunoscuţi ai omenirii" (*În apărarea poeziei*). Victor Hugo cerea o artă cu caracter popular prin militantismul ei social şi politic : „A existat în ultimii ani un moment în care nepăsarea era recomandată poeţilor ca o condiţie a divinităţii. A fi indiferent însemna a fi olimpic. Oare unde s-a văzut asta ? E un Olimp care nu seamănă de fel cu cel adevărat. Citiţi pe Homer. Olimpicii sînt numai pasiune. Un nemăsurat omenesc, aceasta este divinitatea lor. Ei luptă fără răgaz. Unul are un arc, altul o lance, altul o spadă, altul o măciucă, altul trăsnetul . . . Mîinile lor fac să se rostogolească tunetele de la un cap la celălalt al *Iliadei* şi *Odiseii*". Iar mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

departe şi mai explicit : „Poetul e făcut pentru popor" . . .„ Gloria poetului e de a pune o pernă tare în aşternutul de purpură al călăilor ! " „Frumosul nu e înjosit atunci cînd el serveşte libertăţii şi îmbunătăţeşte soarta mulţimilor. Un popor dezrobit nu este prost sfîrşit de strofă. Nu, utilitatea patriotică sau revoluţionară nu răpeşte nimic poeziei "(*Împotriva artei pentru artă*).

Belinski concepea caracterul popular în strînsă corelaţie cu specificul naţional cu care uneori pare să-l confunde. Criticul democrat-revoluţionar stabilea un raport de filiaţie directă şi necesară între artist şi popor, între artist şi epoca sa : „Personalitatea poetului nu este ceva necondiţionat, stînd de o parte, fără nici o influenţă din afară. Poetul este înainte de toate om, şi apoi cetăţean al ţării sale, fiu al vremurilor în care trăieşte. El n-ar putea să fie influenţat mai puţin decît alţii de spiritul poporului şi al vremurilor" [1].

Pe deplin soluţionată problema caracterului popular ajunge să fie în lucrările clasicilor marxism-leninismului. Ideia unei arte accesibile poporului, a unei arte care să slujească idealurile umaniste şi să fie ancorată în frămîntările sociale ale epocii, aşa cum arătam, mai fusese afirmată. Dar condiţiile practice ca mulţimile să-l poată asculta şi înţelege pe Beethoven şi să-i poată admira pe titanii Renaşterii nu fuseseră văzute de nici un filozof sau istoric al culturii. Le-a revenit lui Marx şi Engels marele merit de a fi demonstrat că numai revoluţia socialistă rezolvă contradicţia : înstrăinarea artei de popor şi a poporului de artă, că numai în socialism caracterul popular dobîndeşte adevăratul său conţinut, prin crearea unor condiţii social-economice adecvate, care permit ca „fiecare om în care zace un Rafel să aibă posibilitatea de a se dezvolta în mod nestînjenit". Acum sînt puse pentru prima dată în lumină trăsăturile definitorii ale caracterului popular şi se creează premisele în vederea transferării artei către popor.

Datorită revoluţiei industriale — observă Marx şi Engels — „forţa productivă a muncii omeneşti a atins un asemenea nivel, încît s-a creat posibilitatea, pentru prima oară de cînd există omenirea, ca printr-o înţeleaptă repartiţie a muncii între toţi, să se producă suficient nu numai pentru a se asigura tuturor membrilor societăţii o consumaţie din abundenţă şi pentru a se crea un fond de rezervă îmbelşugat, dar şi pentru a se lăsa fiecăruia în parte suficient timp liber pentru ca ceea ce merită într-adevăr să se păstreze din cultura moştenită de-a lungul istoriei — ştiinţă, artă, relaţii între oameni şi altele, să fie nu numai păstrat dar şi transformat dintr-un monopol al clasei stăpînitoare într-un bun comun al întregii societăţi şi dezvoltat mai departe" [2].

Mai tîrziu, combătîndu-i pe proletcultişti, ca şi pe decadenţi, Lenin pleda pentru cultivarea tuturor valorilor autentice ale trecutului : „Frumosul trebuie păstrat, luat ca model, de la el trebuie să porneşti, chiar dacă-i „vechi". De ce să întoarcem spatele la ceea ce este cu adevărat

[1] V. G. Belinski, *Opere alese*, Ed. Cartea rusă, 1949, p. 275.
[2] Marx-Engels, *Opere alese*, E.P.L.P., 1955, vol. I, p. 600.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

frumos, să renunţăm la folosirea lui ca punct de plecare pentru dezvoltarea ulterioară numai pentru că e „vechi"?" [1].

După opinia lui Lenin, caracterul popular constă în faptul că marea artă trebuie să se adreseze poporului, să-l educe multilateral şi să-i trezească simţul estetic prin opere exemplare, pe măsura capodoperelor clasice : „Dar nu părerea noastră despre artă prezintă importanţă. De asemenea, importă nu ceea ce oferă această artă cîtorva sute sau chiar cîtorva mii de oameni din numărul total al populaţiei, care se exprimă în milioane. Arta aparţine poporului. Prin rădăcinile ei cele mai adînci, ea trebuie să pătrundă în adîncurile maselor largi ale oamenilor muncii. Ea trebuie să fie pe înţelesul acestor mase şi apreciată de ele, să unească sentimentele, gîndirea şi voinţa acestor mase, să le ridice. Ea are menirea să trezească în ele simţul artistic şi să-l dezvolte" [2].

Preocuparea de a teoretiza problema caracterului popular a existat şi în istoria literaturii române. Ea va apărea mereu strîns legată de aceea a specificului naţional, a dorinţei de a făuri o literatură naţională. Răspunzînd exigenţelor epocii lor de luptă pentru libertate socială şi unitate naţională, aproape toţi scriitorii paşoptişti manifestă un viu interes pentru poezia populară, pe care o elogiază cu înflăcărare. Alecu Russo, Alecsandri, Kogălniceanu, C. Negruzzi, Bolliac, văd în creaţia folclorică izvorul principal al literaturii culte. Pentru ei, romantici exaltaţi şi progresişti, „poezia românilor este o comoară nesfîrşită de frumuseţi originale, care dovedesc geniul poporului". De aceea, paşoptiştii culeg şi publică poeziile populare (Russo, Alecsandri) şi nu pierd nici un prilej să le analizeze şi să le facă cunoscute în ţară şi peste hotare. Ideea de caracter popular al literaturii apare formulată mai explicit la M. Kogălniceanu, care în prefaţa la *Letopiseţele Ţării Moldovei* indică foarte clar elementele ei componente : poporul, societatea, istoria : „Artele şi literatura, expresiile inteligenţei, n-au speranţă de viaţă, decît acolo unde ele îşi trag originea din însăşi trupina popoarelor. Altmintrele, ele nu sînt decît nişte plante exotice pe care cel dintîi vînt ori le îngheaţă ori le usucă. Ca să avem arte şi literatură naţională, trebuie ca ele să fie legate cu societatea, cu credinţele, cu obiceiurile, într-un cuvînt, cu istoria noastră".

Definirea caracterului popular şi a specificului naţional, cel puţin sub raportul relaţiei dintre artist şi popor, o vom găsi şi la alţi mari scriitori, printre care la Eminescu, iar ideea că la formarea şi aprecierea valorilor literare trebuie să ia parte întreg poporul o vom întîlni şi în programul „Vieţii româneşti", la Ibrăileanu şi Sadoveanu. Dar aşa cum spuneam şi mai înainte, caracterul popular nu se realizează pe deplin decît în cadrul societăţii socialiste, cînd există posibilitatea ca artiştii să se adreseze unui auditoriu foarte larg şi cînd fenomenul artistic tinde să devină un fenomen de mase.

Încercînd să definim noţiunea de caracter popular arătam că ea se deduce din valoarea universală a marilor opere de artă, care oglindind cu profunzime epoca şi reprezentînd treapta cea mai înaltă atinsă de con-

[1] *Lenin despre cultură şi artă*, E.P.L.P., 1957, p. 616.
[2] *Ibidem*, ed. cit., p. 617.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ştiinţa socială din acel timp reuşesc să devină permanenţe ale culturii, transmiţîndu-se din generaţie în generaţie. Vom înţelege mai bine acest lucru dacă ne vom referi la caracterul de clasă al artei şi la raportul existent între artist şi concepţiile dominante ale epocii.

Se ştie că arta s-a dezvoltat în cea mai mare parte a istoriei în condiţiile societăţii împărţite în clase antagoniste, fiind expresia concepţiilor şi gusturilor unei clase sau a alteia. Pornind de la această teză, proletcultismul şi sociologismul vulgar au ajuns la interpretările cele mai simplificatoare şi mecaniciste, legînd direct dezvoltarea artei de baza economică a societăţii. Adepţii unor asemenea metode şi procedee ignorau ideea foarte importantă a clasicilor marxismului, potrivit căreia anumite epoci de înflorire ale artei nu concordă cîtuşi de puţin cu dezvoltarea generală a societăţii (Marx, *Contribuţii la critica economiei politice*) şi ideea reflectării mediate şi dialectice.

Artistul autentic, a demonstrat-o Lenin în cunoscutele articole despre Tolstoi, reflectă în mod obiectiv cel puţin unele laturi esenţiale ale vieţii sociale din vremea sa. Fără îndoială, el îşi exprimă în operă şi ideile sale subiective, care pot fi nu o dată greşite, sau chiar de-a dreptul reacţionare. Aceasta poate să limiteze într-o anumită măsură caracterul popular, dar în nici un caz să-l desfiinţeze (ex. cazul tragic al lui Dostoievski). Caracterul popular este întotdeauna potentat prin situarea artistului pe poziţia clasei celei mai avansate a vremii lui, ale cărei interese coincid în genere cu acelea ale poporului, în exprimarea aspiraţiilor umaniste. În articolul *La ce moştenire renunţăm*, Lenin oferă un strălucit exemplu de analiză dialectică, referindu-se concret la condiţiile istorice în care au activat iluminiştii, ca ideologi ai burgheziei în ascensiune: „Nu trebuie să uităm că atunci cînd au scris iluminiştii din secolul al XVIII-lea (pe care opinia unanim recunoscută îi încadrează în categoria conducătorilor burgheziei), atunci cînd au scris iluminiştii noştri din perioada 1840—1870, *toate* problemele sociale se rezumau la lupta împotriva iobăgiei şi a rămăşiţelor ei. Noile relaţii social-economice şi contradicţiile acestora mai erau încă într-o stare embrionară. De aceea ideologii burgheziei nu dădeau dovadă atunci de nici un fel de egoism: dimpotrivă, atît în Occident, cît şi în Rusia, ei credeau în mod absolut sincer în fericirea generală, şi o doreau în mod sincer, şi într-adevăr, nu vedeau (în parte nici nu puteau încă să vadă) contradicţiile orînduirii care lua naştere din orînduirea iobagă" [1].

O situaţie într-un fel asemănătoare constatăm din nou la scriitorii noştri paşoptişti. Cei mai mulţi dintre ei reprezentau aripa stîngă a burgheziei, aceea care agita şi care în fond va realiza, prin Cuza şi Kogălniceanu, unirea Principatelor şi împroprietărirea. Dar burghezia românească trădează curînd ideile de dreptate şi libertate socială, pactizînd cu moşierimea. Prin aceasta marii scriitori devin ei „burghezi" şi „reacţionari", aşa cum susţineau comentatorii proletcultişti? Alecsandri, Eminescu, Caragiale, care proveneau fie din burghezia funciară cu pretenţii de boierie (Alecsandri), fie dintr-o burghezie rurală de mijloc (Eminescu) sau dintr-o mică burghezie (Caragiale) oglindesc ei în opera lor în mod strict concep-

[1] Lenin, *Opere*, II, E.P.L.P., 1958, p. 491.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

țiile clasei lor ? Vom răspunde că le oglindesc și pe acestea,ca pe idei subiective, într-o măsură mai mare sau mai mică, dar, obiectiv, ei se ridică mult deasupra concepțiilor înguste de clasă. Artistul va manifesta oricînd o *atitudine* față de rînduielile sociale, moravuri, obiceiuri, atitudine de care a vorbit atîta la noi G. Ibrăileanu, și aceasta exprimă pe de o parte concepția de clasă, pe de alta, caracterul legăturii artistului cu poporul. Marii artiști, prin faptul de a oglindi realitatea obiectivă, se găsesc pe pozițiile cele mai avansate, pe pozițiile umanismului, deci în ultimă instanță ale poporului, chiar dacă ei nu se pot despărți de anumite idei greștite, ca rezultat al educației de clasă și al ideologiei dominante. Sînt îndeosebi cunoscute cazurile clasice ale lui Balzac și Tolstoi analizate, respectiv, de Marx și Lenin, încît nu mai insistăm asupra lor. O precizare trebuie făcută însă în legătură cu deosebirea netă care există între concepția despre lume și greșelile sau rătăcirile reacționare ale artistului. În manualul *Bazele esteticii marxist-leniniste* concepția despre lume este prezentată în elementele ei alcătuitoare : „La baza marilor opere de artă stau întotdeauna idealurile umanismului, încrederea în viață și în om, convingerea că rațiunea este capabilă să înțeleagă realitatea, revolta împotriva răului social, năzuința spre cele mai prielnice condiții de dezvoltare ale personalității umane".

Se pune întrebarea : legitimismul lui Balzac sau ideile pravoslavnice ale lui Tolstoi anulează dintr-un condei concepția lor despre lume, caracterul popular al operei lor ? Evident că nu. Exemplificînd acum cu literatura noastră, putem spune același lucru, păstrînd proporțiile, despre scriitori ca Duiliu Zamfirescu, Octavian Goga, Liviu Rebreanu, Lucian Blaga. Fiecare dintre ei au suferit o puternică influență a ideologiei dominante, Zamfirescu împărtășind idei conservatoare, Goga alunecînd pe panta șovinismului și politicismului burghez, Rebreanu și, mai ales, Blaga fiind adepții sau promotorii unei filozofii tipic idealiste. Sigur că această situație lasă urme, uneori destul de sensibile în opera lor literară, dar nicidecum nu-i anihilează valoarea. Explicația stă în faptul că ideile politice, filozofice și estetice pe care le-au îmbrățișat acești scriitori la un moment dat n-au afectat în întregime concepția lor despre lume și, implicit, realismul și umanismul operei lor. Duiliu Zamfirescu, deși de pe poziții conservatoare, ca și Balzac, rămîne un critic sever al parvenitismului burghez și unul dintre ctitorii romanului românesc modern. Pentru perioada dinaintea primului război mondial, în care scrie *Clăcașii* și toată poezia protestatară, Octavian Goga este una dintre cele mai puternice și mai emoționante voci din poezia românească. Rebreanu se înscrie ca unul din cei mai de seamă reprezentanți ai prozei noastre obiective, iar poezia lui Lucian Blaga, îmbogățită considerabil în anii dinaintea morții autorului, își păstrează o permanență artistică indiscutabilă. A nu le recunoaște caracterul popular, care se deslușește dintr-o întreagă țesătură de contradicții ar însemna să interpretăm mecanic și simplist, așa cum a procedat într-o vreme sociologismul vulgar. Îndrumarea cea mai limpede în această direcție ne-a dat-o

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Lenin în amintitele articole despre Tolstoi, în articolele de combatere a proletcultismului şi în formularea teoriei celor două culturi naţionale. Spiritul leninist impune analiza multilaterală, ştiinţifică şi obiectivă a naturii sociale a artei, ca şi a condiţiilor social-istorice ale dezvoltării acesteia. Caracterul de clasă al artei trebuie discutat numai ţinîndu-se seama de faptul că raporturile sînt foarte complexe, că actul oglindirii artistice este mediat, şi numai în ultimă instanţă determinat de factorul ecomonic, că arta se dezvoltă inegal faţă de producţia materială (lege formulată de Marx), că artiştii mari depăşesc limitele ideologice ale clasei şi epocii lor.

Orice operă care spune ceva nou despre om, despre victoriile şi înfrîngerile lui, despre aspiraţiile lui spre frumos, adevăr şi dreptate este o operă cu caracter popular. Ideile subiective, greşite ale autorului rămîn pe plan secundar în raport cu profunzimea şi rezonanţa mesajului umanist. Diferit ca intensitate, caracterul popular este specific nu numai unor opere explicit realiste şi militante, dar şi altora care au fost create într-un păinjiniş de contradicţii filozofice sau estetice. Recunoscînd cu discernămînt critic valoarea unor poeţi ca Lucian Blaga şi Ion Barbu, implicit le recunoaştem caracterul popular pentru acea parte a operei lor care aduce efectiv o contribuţie la dezvoltarea liricii româneşti. Poezia de iubire şi a naturii (ex. *Mirabila sămînţă*) a lui Lucian Blaga sau poemele *După melci*, *Selim*, *Izarlîc* de Ion Barbu sînt argumente care ne sprijină afirmaţia. Descoperim în operele citate ale celor doi poeţi şi, evident, nu numai în ele, o laudă a universalului, a naturii prolifice şi generoase, a tot] „ce sporeşte şi creşte-n izvorniţă", cum zice Blaga, un elogiu al omenescului şi o nobilă năzuinţă spre puritate şi frumos.

Artistul mare se impune ca novator şi de aceea poate fi o vreme mai puţin accesibil cercurilor mai largi. Aceasta nu înseamnă că opera lui e lipsită de caracter popular, ci se explică prin educaţia estetică deficitară a publicului, care se realizează în proporţii de masă abia în socialism, prin gustul estetic variabil de la individ la individ. Tudor Arghezi a fost unul dintre cei mai contestaţi poeţi din istoria literaturii române, dar cine va putea să nege caracterul popular al *Cuvintelor potrivite*, şi al *Florilor de mucigai*. Impresioniştii şi moderniştii în pictură au înfruntat împotriviri violente, dar cine nu admiră azi pe Manet şi Renoir, pe Cezanne şi Van Gogh ? Caracterul popular exprimă în fapt universalitatea, umanismul şi perenitatea operei de artă. Aceste trăsături, cărora li se adaugă accesibilitatea şi gradul de difuzare sînt puse pe deplin în valoare în societatea socialistă, cînd se creează treptat condiţiile celei mai bune receptări a artei. Acum prinde viaţă cu adevărat ideea lui Marx, potrivit căreia tezaurul cultural-artistic al omenirii „să fie nu numai păstrat, dar şi transformat dintr-un monopol al clasei stăpînitoare într-un bun comun al întregii societăţi şi dezvoltat mai departe".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LE CARACTÈRE POPULAIRE ET LE CARACTÈRE DE CLASSE DE L'ART

RÉSUMÉ

Après avoir passé en revue les différentes acceptions de la notion de caractère populaire à des époques différentes, l'auteur insiste davantage sur la définition fournie par les classiques du marxisme-léninisme. Il analyse par la suite, afin de mieux élucider le problème, le caractère de classe de l'art, tout en mettant en évidence le fait que les grands artistes et écrivains dépassent toujours les limites étroites d'une conception de classe. Le caractère populaire est considéré par l'auteur de l'article comme expression de l'universalité, de la conscience sociale la plus élevée d'une époque, de l'humanisme et de la pérennité de l'œuvre d'art. En invoquant quelques exemples de l'histoire de la litterature roumaine, l'auteur démontre l'existence du caractère populaire — dans une mesure plus ou moins grande — dans des œuvres très contradictoires au point de vue idéologique et politique, mais qui conservent un grain d'humanisme, ainsi que l'éclat du grand art.

НАРОДНОСТЬ И КЛАССОВОСТЬ ИСКУССТВА

РЕЗЮМЕ

Остановившись на различных концепциях народности искусства, выработанных на протяжении длительного периода, автор более широко останавливается на определении, данном классиками марксизма-ленинизма. Стремясь раскрыть проблему как можно полнее, автор ставит вопрос о классовом характере искусства, подчеркивая, что великие художники и писатели всегда выходят за узкие рамки классовой концепции. Народность искусства рассматривается в статье как выражение универсальности, наиболее высокого общественного сознания данной эпохи, гуманизма и жизненности произведения искусства. Рассматривая ряд примеров из румынской литературы, автор доказывает, что народность — в большей или меньшей степени — присуща произведениям, весьма противоречивым с идеологической и политической точки зрения, но сохраняющим зерно гуманизма и блеск подлинного искусства.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

INTRODUCERE ÎN FOLCLORISTICA POLONĂ (II)

DE

I. C. CHIȚIMIA

Pînă la jumătatea secolului al XIX-lea există în folcloristica polonă o efervescență în spirit romantic. Se adună cu pasiune și se prezintă metaforic „vestigii" ale culturii populare și se culege „poezia" poporului. Este o atmosferă care coincide cu ceea ce se întîmplă și la alte popoare, într-o primă fază a folcloristicii.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în secolul următor, în cercetările folcloristice își face loc tot mai mult spiritul științific. Cultura populară — se consideră — este legată de viața omului din cele mai vechi timpuri și trebuie studiată în complexul culturii umane, în diversele ei faze de civilizație. În acest fel, folcloristica este integrată, în dese cazuri, studiilor de antropologie și etnologie. Mult mai tîrziu se va constitui ca o știință proprie.

Idei și cercetări științifice. Trecuse destul timp, aproape o jumătate de secol de culegeri și de experiențe în domeniul folclorului, pentru a se face judecăți obiective asupra rezultatelor și asupra metodei de cercetare în viitor. Cel dintîi care a întreprins lucrul acesta a fost poetul polon **Ryszard Wincenty Berwiński** (1819—1897). A pornit la drum ca orice romantic, dar a sfîrșit prin a lua o poziție critică, a defini caracterul culturii populare și a trasa metoda științifică de cercetare folclorică.

Berviński s-a născut în părțile de apus ale Poloniei, intrate sub ocupația Prusiei, unde după 1840 condițiile de viață și muncă s-au îmbunătățit, într-o măsură, sub influența ideilor democratice și a amenințătoarelor mișcări democratice ale timpului. Într-o casă cu zece copii, Berwiński a venit de mic în contact cu literatura populară, prin lumea satului în mijlocul căreia a crescut : „am crescut la sat, în legătură directă cu poporul, ale cărui povești și basme am avut prilejul să le cunosc încă din copilărie". Originea sa socială nu era țărănească, dar a trăit cu familia sa în regiune de țară. În 1830, a intrat pentru studii în gimnaziul de la Leszno (circa 70 km la sud de Poznań), cu limba de predare germană. Aci l-a cunoscut pe renumitul profesor **Jan Popliński** (1796—1839), fondatorul și redactorul

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, Nr. 2, P. 285-322, BUCUREȘTI, 1965

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

revistei „Przyjaciel ludu", care a apărut între anii 1834—1849 și în care s-au publicat numeroase și valoroase materiale folclorice. În 1834, Berwiński a părăsit școala, fiindcă era zvăpăiat și nu-i ardea de carte în limba germană. A încercat să facă pe profesorul particular, s-a mutat la Poznań și a început să-și facă o pregătire de autodidact în domeniul literaturii polone. S-a întors apoi la gimnaziul din Leszno, ca din nou să-l părăsească în 1837, a trecut la Wrocław pentru examenul de maturitate, aci s-a înscris pentru studiile universitare trecînd ulterior la Berlin.

R. W. Berwiński a fost un neordonat, dar în același timp un talent îndrăgostit de literatura și de cultura poporului. A ținut legătura cu „Przyjaciel ludu" și aci, între 1836 și 1840, apoi în revista democratică „Tygodnik Literacki", între 1838 și 1840, a publicat primele sale opere, în fond povești și tradiții populare: *Banii îngropați la Zaniemyśl*, *Țăranul și dracul*, *Povestea celor doisprezece hoți* etc.

Berwiński a căzut la început în pasiunea acțiunii de dezgropare a vechilor comori și antichități populare. O impresie puternică a făcut asupra lui mai cu seamă K. W. Wójcicki, cu ale sale *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, publicate în 1837. Și el a început atunci cercetări pe teren, iar rezultatul l-au constituit *Listy z narodowej pielgrzymki* (Scrisori din pelerinajul prin țară), publicate în 1839 [1]. Scrisorile nu sînt însă atît descrieri etnografice, cît mai ales combinații istorico-literare [2].

Sub aceeași influență a publicat, în 1840, la Wrocław, *Powieści wielkopolskie*, în care a introdus și unele din lucrările publicate mai înainte în revistă. *Bogunka na Gople* din acest volum, de pildă, este o reconstrucție arheologică atît din punctul de vedere al conținutului, cît și al limbajului. Este înfățișată lupta îndîrjită și dramatică a strămoșilor slavi păgîni cu invazia creștinismului pe pămîntul polon, acțiunea operei desfășurîndu-se pe lacul Goplo. Berwiński a creat, pentru zugrăvirea acestor vechi întîmplări, o limbă artificială, plină de expresii vechi polone, de termeni luați din diferite limbi slave sau din limbajul vînătorilor și al pescarilor. Opera abundă în știri și relatări erudite, încît autorul a simțit nevoia să o însoțească atît de un glosar, cît și de bogate note, interesante, din punct de vedere etnografic. Berwiński militează acum, ca și Chodakowski, pentru aceeași veche cultură slavă de tip popular, care trăiește în masele populare și care trebuie să fie ajutată să ia locul culturii latino-polone. Încercarea este, negreșit, o aberație, dar ea este a vremii. De altfel Berwiński se amestecă din ce în ce mai mult în mișcările de răzvrătire ale poporului. În 1845 pregătește în Galiția, împreună cu alți patrioți poloni, răscoala. Este prins și închis la Berlin cu un număr de complotiști poloni. Sentința din decembrie 1847 e aspră, dar revoluția din lunile următoare eliberează pe toți întemnițații.

Europa este încălzită de soarele „primăverii popoarelor din 1848". Berwiński se agită în continuare, aleargă la Cracovia, Viena, Wrocław,

[1] R. W. Berwiński, în „Przyjaciel ludu", 1839, nr. 51—52.
[2] Cf. Adam Fischer, *R. W. Berwiński*, în „Lud", 37, 1946, p. 145.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

apoi la Praga, la congresul panslavist, la care iau parte poloni, cehi, croaţi, sîrbi, ucrainieni (dintre ruşi, Bakunin). Acest congres n-a fost străin de ideea comunităţii slave, lansată de Chodakowski, dar n-a dus la rezultatele scontate. S-a condamnat doar împărţirea Poloniei şi s-a cerut autonomia popoarelor slave subjugate. Praga a fost atacată şi discuţiile s-au întrerupt.

„Visurile" în legătură cu o renaştere a comunităţii slave, cu noi fundament de cultură şi civilizaţie, se năruie la Berwiński. O primă trezire i-a dat-o închisoarea Moabit din Berlin, unde a avut răgazul să mediteze mai mult asupra culturii populare, bucurîndu-se şi de îngăduinţa folosirii izvoarelor ştiinţifice. Aceste meditaţii l-au dus la o atitudine critică faţă de ceea ce crezuse el şi alţii despre cultura populară şi s-a apucat să scrie o carte cu noi temeiuri ştiinţifice, pe care a terminat-o în 1852 şi a publicat-o în 1854 la Poznań : *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki* (Studii despre literatura populară de pe poziţia criticii istorice şi ştiinţifice). Ideile emise în această carte, de Berwiński, sînt noi şi revoluţionare în folcloristică.

În primul rînd, literatura şi materialele populare trebuie să fie culese fără nici o schimbare din partea culegătorului, fiind nevoie, pentru studii, de înregistrări autentice. O interpretare poate să fie greşită, va veni alta mai întemeiată, dacă textul e autentic.

În al doilea rînd, ideea unui fond pur autohton, de veche cultură populară, deosebit de cel al altor popoare, e falsă. Tradiţii, poveşti, superstiţii, credinţe, obiceiuri şi vrăji au putut trece de la popor la popor pe drumurile pelerinilor, ale negustorilor, prin legăturile bisericii etc.

În al treilea rînd, credinţele şi superstiţiile populare nu sînt vestigii, cum s-a afirmat de unii cercetători, ale unei mitologii slave, ci sînt elemente dezvoltate şi răspîndite în popor, în timpuri mai noi. Unele tradiţii antice au fost răspîndite tocmai de biserică. Trebuie chiar să se ţină seama şi să se noteze, cînd materialele folclorice sînt adunate din regiuni în care a acţionat biserica apuseană catolică sau din teritorii cu populaţii păstorite de biserica ortodoxă.

În al patrulea rînd, masele populare nu sînt o forţă independentă complet de restul poporului, ci constituie o parte integrantă a poporului, avînd în trecut condiţii speciale de dezvoltare a unei culturi materiale şi spirituale. Totuşi, această cultură nu se dezvoltă închis, ci suferă influenţa şcolii, a cărţii tipărite, a civilizaţiei care înaintează.

La urmă, Berwiński conchide, în mod eronat, că poporul nu are propriu-zis o creaţie independentă şi puterea imaginaţiei lui mai mult „recreează" decît creează ceva complet nou.

Se poate spune că Ryszard Berwiński anticipează idei greşite, pe care le vor dezvolta mai tîrziu alţi cercetători şi învăţaţi folcloriști în Europa. Lucrul acesta nu s-a remarcat nici în cercetările polone. Prin poziţia critică însă, metoda comparativă şi rezultatele la care a ajuns, lucrarea sa are *caracter teoretic* şi este întîia în Polonia în acest sens.

Nouă, în lucrarea lui Berwiński, este părerea că poporul şi cultura lui sînt aşa cum îl ajută condiţiile de viaţă şi educaţia. Deci nu trebuie lăsat în voia soartei, ţinut pe drumul vechi, pentru a ne entuziasma romantic de caracterul culturii lui antice. Poziţia lui Berwiński este din

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acest punct de vedere din cele mai avansate în ce privește dezvoltarea culturii și civilizației maselor populare.

În vremea respectivă însă, opiniile lui s-a întîlnit cu critici și numai o dată cu ivirea unor „școli științifice" în cercetările folclorice meritele lui au fost recunoscute deschis. Chiar dacă *Studia* n-au însemnat o schimbare imediată în cercetările folclorice, părerile lui Berwiński și-au croit drum și în scurtă vreme metoda științifică de cercetare a folclorului s-a impus. În orice caz, ideea reînvierii culturii vechi slave a căzut și acesta este semnul unei radicale schimbări în istoria folcloristicii polone.

În toiul unor acțiuni istorice, Berwiński nu putea rămîne numai la masa de lucru. A plecat la Paris și de acolo, în vara lui 1855, la Constantinopol, în vederea pregătirii luptei de eliberare a Poloniei cu acțiuni armate din nord, prin Suedia, și din sud, prin Țara Românească și Moldova. A acționat în spiritul poziției lui Mickiewicz, încercînd să apropie pe M. Czajkowski de tabăra „democraților" poloni din emigrație. Congresul de la Paris, din 1856, a pus capăt acestor încercări, prin înțelegerea între beligeranți. În anii următori, Berwiński încă mai credea în eliberarea armată a Poloniei. Înăbușirea răscoalei însă din ianuarie 1863 l-a deprimat și l-a amărît, mai ales că nu putuse lua parte la ea. În 1865, revine pentru scurt timp în țară. Se reîntoarce apoi în Turcia și duce viață grea. În 1874, arde hotelul „Hamburg" și o dată cu el se mistuie și opera în manuscris a lui Berwiński. Între altele, ard notele și materialele din domeniul etnografiei bulgare și sîrbești, adunate pe cînd colindase aceste țări cu o unitate militară turcească. Aceste materiale ar fi fost astăzi de preț pentru știință.

Urmărit de necazuri și suferințe, Berwiński s-a stins în toamna lui 1879, în mizerie, pe un pat de spital din Constantinopol. Poet de talent, R. W. Berwiński a fost și un învățat folclorist, care a fundamentat cercetarea științifică a culturii și literaturii populare.

Fiind vorba de activitatea folcloristică și etnografică în teritoriul de vest al Poloniei, grupată în această vreme mai cu seamă în jurul revistei „Przyjaciel ludu", trebuie să înscriem aici și munca depusă în această direcție în Silezia Superioară de **Józef Lompa** (1797—1863). Învățător de sat și scriitor, Lompa a dunat cu pasiune materiale folclorice și în anii 1843—1847 a publicat în revista de mai sus un număr de povești și basme ale populației polone din Silezia [3]. În 1849, a publicat noi povești populare în altă revistă locală [4]. Mai tîrziu, a tipărit o culegere de proverbe și zicale populare [5]. Dar cele mai multe materiale au rămas în manuscris. Unele, culese în 1843—1844, se păstrează în arhiva „Societății de etnologie" din Cieszyn [6], altele, adunate în 1846, se găsesc în Biblioteca orașului Wrocław sub titlul *„Märchen, Sagen, Sitten, Gebräuche und Aberglauben des schlesich-slavischen Volkes* [7].

[3] J. Lompa, *Klechdy czyli baśnie ludu polskiego na Śląsku*, în „Przyjaciel ludu", 1843—1847.

[4] Idem, *Powieścii gminne śląskie*, în „Dziennik górnośląski", 1849.

[5] Idem, *Przysłowie i mowy potoczne ludu polskiego w Śląsku*, Bochnia, 1848.

[6] cf. J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, Varșovia, 1947, p. I, p. 33.

[7] *Ibidem*, p. 32.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Lompa a transmis din materialele sale și etnografului german K. Weinhold [8], care a publicat numai unele lucruri, ca bunăoară date despre desfășurarea nunții la polonii din Silezia, cu reproducere de orații [9]. Activitatea lui Lompa este una dintre cele mai bogate ale vremii.

La „Przyjaciel ludu", în 1874, a început să publice povești populare și **Roman Zmorski** (1822—1867). Poet și activist revoluționar, Zmorski a călătorit mult în țară, începînd cu regiunea din jurul Varșoviei, urcînd în nord, mergînd apoi în Pomerania pînă la Stettin și coborînd apoi în Wielkopolska și în regiunea Sileziei. A adunat în special basme și legende, înscriindu-se printre cei mai de seamă culegători în acest gen, cum va afirma mai tîrziu Jan Karłowicz. Din aceste materiale a reușit să publice doar un volum, la Wrocław, în 1852 : *Podania i baśni ludu w Mazowszu*. Este una din colecțiile importante de proză populară polonă.

Jumătatea secolului al XIX-lea cunoaște și alte figuri de folcloriști, care nu pot fi cuprinse în schița de față.

Principiile de cercetare științifică pe teren a folclorului le-a aplicat, pe cît i-a stat în putință, în cea mai mare măsură, **Oskar Kolberg** (1814—1890), în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Din acest punct de vedere s-a făcut un mare pas înainte. Kolberg este, în primul rînd, un titan al culegerii de materiale, fără egal, la data respectivă, după socoteala noastră, nu numai în Polonia, ci în întreaga Europă. Nu se poate face azi un studiu, în oricare din ramurile culturii populare polone, fără consultarea lui Kolberg.

Oskar Kolberg s-a născut în regiunea centrală a Poloniei, în satul Przysucha, circa 100 km la sud de Varșovia. Numele familiei fusese germanizat în vechime din „Kołobrzeg", susține O. Kolberg. Tatăl era inginer-topograf. Mama sa, Karolina Mercoeur, era de origine franceză, dar se născuse în Polonia, la Toruń. De la doica sa, Jużka Wawrzek, țărancă de lîngă Sandomir, a ascultat Kolberg, cînd era mic, cîntece populare și povești, de care a rămas impresionat toată viața.

În 1819, tatăl său, Juliusz Kolberg, este numit profesor de geodezie, măsuri și topografie la Universitatea din Varșovia și astfel familia se stabilește în capitală. În aceeași casă, despărțiți doar de un coridor, locuia K. Brodzyński, teoreticianul romantismului polon, care întreținea bune relații cu familia Kolberg și care notează în însemnările sale că Juliusz Kolberg era un îndrăgostit de literatură, mai ales de Jean Paul (Friederich Richter) și de Herder [10]. Deci copilul creștea în cultul creației populare, descoperită și prețuită de romantici. În aceeași casă, la etaj, locuia Mikołaj Szopen, profesor de limbă franceză la Universitate, tatăl ilustrului Fryderyk Szopen (1810 — 1849), care începuse să se afirme

[8] cf. St. Ciszewski, *W sprawie spiśćizny naukowej po J. Lompie*, în „Lud", 17, 1911, p. 128—130.

[9] K. Weinhold, *Oberschlesischen Hochzeitsgebräuche*, în „Zeitschrift für deutsche Alertum", 6, 1848, p. 462—464.

[10] cf. Adam Fischer, *Oskar Kolberg*, în „Ziemia", V, 1914, p. 114.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ca un virtuos și pe care micul Oskar îl asculta cu nesaț, rămînînd cu pasiunea muzicii în suflet.

În 1824, Oskar Kolberg începe studiile medii la un liceu din Varșovia, întrerupîndu-le în 1830 din cauza răscoalei izbucnite în noiembrie 1830. Între timp ia și lecții de muzică. Deși după 1830 face studii de contabilitate, totuși O. Kolberg e atras mai mult de muzică. Citește în taină pe Kirnberger: *Einleitung zur Singkomposition*. Tatăl său este îndemnat să-l lase să se pregătească în direcția aceasta. Astfel, tînărul Oskar Kolberg studiază trei ani cu Józef Elsner, profesorul lui Szopen, și cu Feliks Dobrzyński. Merge apoi la Berlin, unde studiază doi ani cu Girschner și cu Rungenhagen (profesorul lui St. Moniuszko), teoria compoziției. Întors în țară prin 1836, cînd preocupările folclorice capătă în Polonia amploare, Kolberg are în față două perspective: compoziția muzicală personală și adunarea și valorificarea cîntecului popular polon.

Kolberg a renunțat la slava compoziției personale (pentru care se pare că nu era atît de dotat) și din 1839 a reînviat întru totul în el pasiunea pentru folclor a lui Zorian Dołęga Chodakowski, apucîndu-se de neîntrerupte cercetări și culegeri pe teren. A lucrat greu, fiindcă trebuia să muncească și pentru existență. La început dascăl de școală, din 1845 a devenit contabil în serviciul liniei ferate Varșovia-Viena, iar din 1859 pînă în 1861 este funcționar la trezorerie, după care dată se poate dedica mai mult publicării materialelor adunate, făcînd în continuare noi cercetări. În primii 20—30 de ani a trăit în privațiuni și sărăcie ca să poată economisi bani pentru a colinda Polonia în lung și lat, să adune materiale folclorice.

În 1871, primit în Asociația oamenilor de știință de la Cracovia, se mută de la Varșovia aci, capătă ajutoare bănești și reînnoiește cercetările pe teren, pe care le duce neîntrerupt, uneori pe cheltuială proprie, pînă în 1885. A dat dovadă de o muncă extraordinară, adunînd și publicînd pînă la moarte 32 de volume monografice compacte pentru diferite ținuturi [11], 6 volume apărînd postum, iar circa încă 30 volume așteptînd să fie editate. E curios, dar Kolberg n-a avut altceva mai drag pe lume decît folclorul poporului polon, nici familie, nici alte preocupări. La 31 mai 1889 a fost sărbătorit, iar la 3 iunie 1890 a închis ochii liniștit. Pe patul morții a dat îndrumări în legătură cu opera rămasă în manuscris și a făcut ultimele corecturi la ceea ce se găsea sub tipar. Cu o mînă obosită, dar înfiorată de dragoste, a mîngîiat pentru ultima dată hîrtia care conținea comorile poporului și apoi s-a dus. Profesor universitar n-a fost, dar studenții l-au purtat pe umeri pînă la groapă, ca pe un mare dascăl. De fapt, o „școală" a lăsat în urma sa, dar nici unul dintre cei care au apucat pe urmele maestrului n-au reușit să obțină roadele acestuia.

Opera lui Kolberg este monumentală și pe bună dreptate se poate afirma că „nici un popor nu se poate mîndri cu o colecție fenomenală ca a lui" [12]. Sub impuls romantic, Kolberg a pornit la adunarea cîntecului

[11] Nu intră în socoteală două prime volume de cîntece populare polone.
[12] Jan St. Bystroń, *Dawni ludoznawcy polscy*, în „Ziemia", XII, 1927, p. 172.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

popular polon, publicînd în 1842 o primă culegere cu note muzicale, dedicată folcloriştilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea, de la Wac. Zaleski la Konopka [13]. În 1857 publică a doua culegere de cîntece. De data aceasta însă nu mai culege cu înflăcărarea romanticului care caută ceea ce e frumos în creaţia populară, ci înţelege să culeagă fără ezitare, în spirit ştiinţific, cîntecele populare în totalitatea lor. Culegerea din 1857 a fost publicată ca o primă serie [14]. În continuare însă, Kolberg şi-a dat seama tot mai mult că poezia populară este strîns legată de cadrul etnografic, a început să anexeze note şi lămuriri despre sărbători, ceremonii, obiceiuri, felul de viaţă al poporului şi în scurt timp a trecut de la metoda de prezentare pe specii literare, la metoda geografică de cercetare, alcătuind pentru fiecare regiune în parte monografii integrale, încadrate ciclului general: *Lud jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* (Poporul, obiceiurile lui, felul de viaţă, graiul, legendele, proverbele, ceremoniile, vrăjitoriile, jocurile, cîntecele, muzica şi dansurile). La noua concepţie etnografică a ajuns Kolberg împins şi de realităţile sociale. Răscoalele polone din 1846 în Galiţia, apoi din 1863, l-au făcut pe Kolberg mai realist. S-a apropiat de masele populare cu altă înţelegere. A început să preţuiască nu numai „poezia" poporului, ci şi cultura lui socială şi materială. Astfel, Kolberg a cules fără încetare, revenind în fiecare regiune de mai multe ori şi publicînd serii întregi de tomuri [15]. E de ajuns să spunem că pentru regiunea Cracovia a publicat 4 volume, pentru regiunea Poznań 7 volume, pentru Mazowia şi Pocuţia cîte 4 volume etc. Culegînd cîntecul popular, Kolberg a înregistrat în opera sa peste 10 000 de melodii, neluînd în seamă materialele nepublicate, ceea ce constituie o operă uriaşă.

Din punct de vedere literar, colecţia lui O. Kolberg este deosebit de importantă, însumînd circa 12 500 de cîntece populare, peste 1250 de legende, mai mult de 660 de basme, peste 2 700 de proverbe, aproximativ 330 de ghicitori şi 15 spectacole teatrale. Inconvenientul e că materialele nu sînt ordonate sistematic şi se găsesc cu greu, mai ales că publicaţia nu are nici indice de materii. Totuşi, există şi volume întregi consacrate speciilor literare. Bunăoară, tomul al IV-lea din ciclul Cracovia conţine *basme* şi *proverbe*. De asemenea, volumele al IV-lea şi al V-lea, din ciclul Poznań, conţine cîntece populare, iar al VI-lea din acelaşi ciclu conţine basme. La fel, volumele al II-lea şi al III-lea, din ciclul Pocuţia, sînt compuse din cîntece, iar al IV-lea din basme. În orice caz, nu se poate azi face o cercetare serioasă în domeniul literaturii populare polone fără folosirea lui Kolberg. În ultima antologie a poeziei populare polone, scoasă de poetul Julian Przyboś, Kolberg este folosit mai mult decît oricare alt izvor [16].

---

[13] O. Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, Poznań, 1842.

[14] *Ibidem*, Seria I, Varşovia, 1857, 448 p., cu circa 900 melodii.

[15] Activitatea sa şi contribuţia în domeniul folclorului şi etnografiei, prezentate în revista „Lud", 42, 1955, p. 1 – 464, cu prilejul sărbătoririi a 140 de ani de la naşterea marelui folclorist polon.

[16] Julian Przyboś, *Jabloneczka*, Varşovia, 1953, 512 p.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Spre deosebire de R. Berwiński, care vedea în literatura populară *simple reproduceri*, adeseori lipsite de valoare estetică, Kolberg are o încredere nezdruncinată în *puterea de creație* a țăranului polon. Ca etnograf, Kolberg și-a dat seama că „etnografia este o știință nouă, care are nevoie de materiale documentare, ca și istoria". De aceea, el s-a dedicat în special adunării acestora. Le-a grupat pe sectoare geografice, încercînd înăuntrul lor sistematizări pe specii. N-a ezitat însă să facă comparații cu date și știri vechi, scoase din cronici și documente, și să tragă concluzii.

Opera lui, așadar, nu este a unui simplu culegător, ci a unui om de știință etnografică la începutul acestei discipline în Polonia.

Oskar Kolberg a muncit titanic, s-a lipsit de orice alte plăceri omenești pentru a putea lăsa o operă excepțională în domeniul folclorului. La vremea lui a dat mai mult decît putea să dea o întreagă generație. Munca de culegere, soldată cu roade bogate, a fost continuată de alți îndrăgostiți ai culturii și literaturii populare.

Între aceștia se numără, în primul rînd, **Zygmunt Gloger** (1845—1910), istoric și folclorist. Îndemnul pentru folclor l-a primit de la K. W. Wójcicki, despre care am vorbit. A început să adune „proverbe, cîntece și legende", în vacanțe, în satul natal și apoi în satele vecine. În timpul studiilor la Școala Centrală (Universitate) de la Varșovia (1865—1868), a cules folclor de la oamenii de serviciu, care erau de origine sătească. Aci, la Varșovia, s-a împrietenit cu O. Kolberg, care pentru unele cîntece i-a notat melodiile. Între 1868 și 1871 a făcut culegeri în regiunea Cracoviei, între timp publicînd articole sau broșuri mai întinse, ca cea despre ceremonialul de nuntă [17]. A folosit și texte vechi de cîntece, descoperite la diferite persoane, sau culegeri nepublicate, ca cea făcută în regiunea Płock de Dębski.

În privința culegerii de cîntece populare, Gloger atrage atenția că *versurile trebuie să fie înregistrate de culegător în timpul executării cîntecului*, căci numai melodic cîntărețul păstrează forma dată a creației și nu adaugă sau scoate expresii [18].

În spiritul vremii, Gloger crede că multe elemente de cultură și literatură populară se pierd și este cazul să fie culese cît mai rapid. De asemenea, arată, în felul în care a făcut-o A. Lambrior la noi, că în trecut cîntecul eroic popular a fost cîntat la curtea nobililor poloni. Ceremonialul de nuntă și alte obiceiuri se practicau aproape la fel în popor și în societatea aristocratică. Propulsarea uneori a elementelor folclorice în rîndurile nobilimii era făcută mai ales de nobilimea măruntă, care stătea în legătură mai strînsă cu satul.

Z. Gloger n-a intenționat să facă numai muncă de culegător, ci și de valorificare a creației populare și de educare a maselor, pentru a-și prețui literatura și arta proprie și a le cultiva în continuare. De asemenea, el întocmește culegeri pe specii din toată țara (nu pe regiuni geografice): cîntece, basme și povești, ceremonia nunții, jocuri și petreceri etc. De

[17] Z. Gloger, *Obchody weselne*, Cracovia, 1869.
[18] Idem, *Pieśni ludu*, Cracovia, 1892, p. IV.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aceea, selecționează și cîntece mai vechi, adunate de Wac. z Oleska (1833), de K. W. Wójciki (1836), Zegota Pauli (1838), Józef Konopka (1840), Ludwik Zejszner (1845) sau O. Kolberg (1839). Lucrările și broșurile lui Gloger, în sensul acesta, al educației maselor, sînt numeroase. Uneori ele au de scop să trezească un mai mare interes între intelectuali, pentru creația populară [19]. Alteori, pun în lumină obiceiuri de peste an, însoțite de tradiții și cîntece [20].

În domeniul literaturii populare a cules și a publicat diferite broșuri de cîntece [21], basme [22], jocuri de copii [23], ceremonii din timpul anului [24], sau de familie [25], dar lucrarea cea mai importantă este *adunarea integrală de cîntece populare polone* [26] (însoțite de note muzicale), rămasă fără egal pînă la cea publicată în 1953 de Julian Przyboś. Defectul acestei culegeri este neprecizarea locului de unde provine cîntecul, ca și în colecția lui Alecsandri la noi. Culegerea aceasta însă a dat o imagine de sinteză completă asupra cîntecului popular, adesea legat de diferite sărbători de peste an, ceremonii de familie sau ceremonii de breaslă. Ținînd seama și de culegerile în alte specii literare, se poate afirma că Z. Gloger a muncit cu zel și a îmbogățit mult tezaurul folcloric polon.

Dar Gloger a fost preocupat, în spiritul lansat la începutul secolului de Chodakowski, de toate formele de cultură veche populară, construcții în lemn [27], urme arheologice [28], geografie istorică umană [29], încît concepția primordială în cercetările etnografice continuă și va căpăta o fundamentare științifică tot mai serioasă.

Dacă O. Kolberg și Z. Gloger au fost preocupați de ilustrarea culturii folclorice pe întreg teritoriul polon, alți cercetători s-au restrîns în mare măsură la anumite regiuni. Astfel **Lucjan Malinowski** (1839—1898), cu studii la Jena, Berlin, Petersburg, Leipzig, creatorul dialectologiei și al primei școli lingvistice polone, profesor de filologie slavă din 1876 la Universitatea de la Cracovia, a făcut cercetări mai ales în Silezia, dînd, între altele, o lungă culegere de povești populare, în notație strict fonetică, cu semne diacritice [30]. În schimb, **Seweryn Udziela** (1857—1937) de origine țărănească, învățător de meserie, este preocupat în special de folclorul regiunii Cracovia (într-o măsură și Silezia), urmărind

---

[19] Z. Gloger, *Czy lud polski spiewa?*, Varșovia, 1905, 24 p.

[20] Idem, *Rok polski w życiu, tradycji i pieśni*, Varșovia, 1900.

[21] Idem, *Krakowiaki*, Varșovia, 1876, 153 p.; idem, *Pieśni dawne*, Varșovia, 1905, 75 p.

[22] Idem, *Baśnie i powieści*, Varșovia, 1879, 95 p.; ed. a II-a, 1889; ed. a III-a, 1898.

[23] Idem, *Zabawy, gry, zagadki* ..., Varșovia, 1891, 76 p.

[24] Idem, *Zwyczaje doroczne*, ed. a II-a, Varșovia, 1888, 61 p.

[25] Idem, *Obrzęd weselny polski*, Varșovia, 1902, 123 p.

[26] Idem, *Pieśni ludu*, Cracovia, 1892, 361 p. Înregistrarea muzicală de Zyg. Noskowski.

[27] Idem. *Budownictwo drzewne*, 2 vol., Varșovia, 1907—1909, 383 + 192 p.

[28] Idem. *Encyklopedia staropolska*, 4 vol., Varșovia, 1900—1903.

[29] Idem, *Geografia historyczna*, Cracovia, 1900, 387 p.

[30] L. Malinowski, *Powieści ludu pískiego na Śląsku*, în MAAE, IV, 1900, p. 3—80 și V, 1900, p. 3—261. Vezi și același *Powieści spiskie, ibidem*, IV, 1903, p. 126—152. Poveștile au apărut în ediție separată de-abia după cel de-al doilea război mondial: L. Malinowski, *Powieści ludu na Śląsku*, Cracovia, 1953, 256 p.; ed. a II-a completată: Cracovia, 1954, 268 p.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

elementele de cultură materială și spirituală. A fost un mare animator și a publicat în special în revista „Lud" de la Liov [31]. Este creatorul și organizatorul Muzeului etnografic de la Cracovia, care a luat ființă în 1911. În ramura literaturii folclorice a lăsat numeroase culegeri, în special din Małopolska [32], încercînd și teoretizări în legătură cu adunarea și sistematizarea poveștilor populare [33].

Folclor și teorie folclorică. Adunarea de materiale folclorice a fost urmărită concomitent sau continuată cu sîrg, de alți folcloriști. Bogăția acestor materiale crescuse considerabil și erau necesare minți savante, care să pună în ordine conceptuală elementele de cultură adunate. O asemenea capacitate s-a ivit întîia oară cu *Jan Karłowicz* (1836—1903), care reprezintă în folcloristica polonă poziția pe care o ocupă B. P. Hasdeu în cea românească. Karłowicz este un multilateral: istoric, filolog și lingvist, etnograf. A făcut studii la Moscova (1853—1857), Paris, Heidelberg, Bruxelles, Berlin (1857—1860 și 1862), studiind în special istoria și muzica. A devenit un savant de renume european. Opera lui Karłowicz arată preocupări în domeniul istoric, folcloristic și lingvistic. De fapt, în concepția sa aceste domenii (în special ultimile două) se leagă strîns între ele, ca făcînd parte din cadrul larg al științei etnologice.

În 1871, publică un mic manual cu instrucțiuni pentru culegătorii de literatură și cultură populară: *Podręcznik dla zbierających rzeczy ludowe* [34]. Plecînd de la ideea curentă în vremea respectivă că folclorul este pe cale de dispariție, Karłowicz recomandă adunarea lui cît mai în grabă și nu numai de specialiști, ci și de nespecialiști, materialele acestora urmînd să fie trimise pentru studiere și valorificare cercetătorilor de pregătire specială. Karłowicz a folosit în mare măsură, de altfel, sistemul corespondenței în obținerea de materiale folclorice. El cere să se culeagă tot ce privește cultura și literatura populară (onomastică, limbă, obiceiuri, basme, cîntece, costum, unelte, construcții), „pentru reconstrucția mitologiei precreștine, a istoriei vechi și a istoriei civilizației în general". Se observă, așadar, și aici direcția Chodakowski, cu postulatul interpretării și al teoretizării etnografice, pînă la concluzii generale de civilizație și cultură. Această tendință s-a concretizat în lucrarea *O człowieku pierwotnym* (Despre omul primar), apărută la Liov, în 1903.

Karłowicz este considerat ca fondatorul științei etnografice în Polonia, avînd darul să trezească și interesul altora în această direcție

---

[31] A. Fischer, în „Lud", 35, 1937, p. 37—41.

[32] S. Udziela, *Bajki i opowiadania ludu krakowskiego*, în „Lud", IV, p. 80—83. Retipărire *ibidem*, VIII, p. 58—61. Același, *Hagada*, în „Lud", IV, p. 290—299 și multe altele în aceeași revistă. Numeroase basme, povești superstițioase a publicat în „Wisła", VIII, 1894, p. 227 și urm.; IX, 1895, p. 100; X, 1896, p. 1; XII, 1898, p. 131 și urm. XIII, 1899, p. 14 și urm.; XIV, 1900, p. 1 și urm.; de asemenea, în ZWAK, XVI, p. 1—57, în MAAE, VI, p. 3—123. În monografia *Krakowiacy*, 1924, p. 104 și urm. inserează povești și cîntece.

[33] S. Udziela, *O potrzebie zestawienia i uporządkowania opowiadań ludowych*, în „Lud", XI, p. 389—393.

[34] Varșovia, 1871, 13 p.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a studiilor teoretice. Cu pregătire de istoric şi filolog, muzicolog, „umanist de înaltă cultură, estet fin şi erudit inimitabil" [35], Karłowicz îşi dă seamă că luminarea şi reprezentarea vieţii din trecut nu va fi niciodată completă, dacă cercetătorii se vor restrînge numai la documentele de arhivă, la studierea formelor superioare de cultură, la rolul „personalităţilor" şi nu vor adînci elementele de cultură populară, reconstituind procesul de continuă înnoire al acestora, prin dispariţia unor elemente şi naşterea altora. Astfel, preocuparea de seamă a învăţatului polon devine etnografia, alături de munca în domeniul lingvisticii, mai ales al dicţionarelor [36]. În acest sens a ajuns la lucrarea de sinteză *Lud* [37], a doua încercare după cea dată de L. Gołębiowski în 1830.

Karłowicz a pus întîia oară în circulaţie în ştiinţa polonă termenul **folclor** [38], ca ştiinţă în general a poporului. Ulterior, „folcloristica" s-a fixat numai pentru preocupările şi studiile în domeniul culturii spirituale populare, cultura materială şi socială rămînînd în seama entografiei. Activitatea folcloristică propriu-zisă a lui Karłowicz a fost bogată şi se închide în mare măsură în paginile revistei „Wisła", întemeiată de scriitorii Adolf Dygasiński şi Artur Gruszecki în 1887 şi intrată din 1888 şi pînă în 1899 sub redacţia lui [39]. „Visła" a devenit, în mîinile lui Karłowicz, una din cele mai bune reviste de folclor din Europa. Pe urmele ei au pornit„ Českí lid", „Živaja starina" sau „Lud", care va lua naştere mai tîrziu la Liov. Pe lîngă diferite specii de literatură populară [40], Karłowicz s-a preocupat în special de studirea şi *clasificarea cîntecului* [41], lucrare pe care din nefericire n-a apucat s-o termine, rămînînd încă o sarcină a celei mai noi generaţii de folclorişti [42]. În „Wisła" s-au publicat, pe de altă parte, multe materiale şi studii de folclor, datorită colaboratorilor, toate trecute pe sub ochii redactorului.

Jan Karłowicz a fost la curent cu toate cercetările de specialitate şi a ţinut legătura cu învăţaţi folclorişti europeni: J. Polivka, M. T. Sumţov, Serghei Soloviev, Čeněk Zibrt, H. Gaidoz etc. A publicat în reviste străine. În 1890 publică în „Melusine", p. 121—143: *La mythologie lithuanienne et M. Veckenstedt*, criticînd pe Veckenstedt pentru invenţiile lui din lucrarea *Die Mythen der Zamaiten*.

---

[35] Jan St. Bystroń, *Dawni ludoznawcy polscy*, în „Ziemia", XII, 1927, p. 172.

[36] Jan Karłowicz, *Słownik gwar polskich*, 6 tomuri, Cracovia, 1900—1911; acelaşi, *Słownik wyrazów obcego ... pochodzenia*, Cracovia, 1894—1905. A colaborat şi la dicţionarul limbii polone comune, în 8 volume, retipărit în anii trecuţi, cunoscut sub numele de *Słownik Warszawski*.

[37] Jan Karłowicz, *Lud. Rys ludoznawstwa polskiego*, Liov, 1904.

[38] J. Karłowicz, *Folklore*, în „Wisła", II, 1888, p. 84.

[39] În 1899 s-a retras pentru a se dedica lucrărilor personale. „Wisła" a continuat sub redacţia lui Erazm Majewski între 1900—1905. Ultimul volum, al 20-lea, pe 1916—1917, a fost redactat de M. Wawrzeniecki.

[40] Bibliografia operelor lui Karłowicz în domeniul folcloristicii dată în „Wisła", 18, 1904, p. 192—288.

[41] Jan Karłowicz, *Systematyka pieśni ludu polskiego*, în „Wisła", III, 1889, p. 253—278 şi 531—543; IV, 1890, p. 393 şi urm.; 875 şi urm.; IX, 1895, p. 522 şi urm.; p. 645 şi urm.

[42] Jan Sadownik, *Z zagadnień klasyfikacji i systematyki polskiej pieśni ludowej*, în „Polska Sztuka Ludowa", 1956, p. 343—354.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În general, Karłowicz a dat un nou impuls cercetărilor folclorice și le-a înălțat, prin teoretizare și sistematizare, la un nivel științific, necunoscut pînă atunci. De acum înainte vor exista în continuare culegători, dar cercetările în domeniul culturii populare se remarcă, după cum vom vedea, în special prin participarea în cel mai înalt grad la problematica științei etnologice.

Instituții de cercetare folclorică. Între timp, cercetările și studiile folclorice trebuiau să intre în grija și organizarea unor instituții de cultură. În 1839, luase naștere la Paris La Société d'Ethonologie [43]. În Anglia se crease în 1844 o Subsection of ethnology pe lîngă Aborigenes Protection Society, iar Anthropological Society va activa după 1861 intens, sub influența lui Darwin, Huxley, Lubbock, Tylor și alții [44]. În Germania apare în 1865 buletinul „Archiv für Anthropologie", iar A. Bastian scoate, în 1869, împreună cu alți învățați, „Zeitschrift für Ethnologie". Apoi, în 1870, R. Virchov și Karl Vogt pun bazele unei societăți de antropologie și etnologie, care în scurta vreme împînzește țara cu 25 de filiale [45].

În Polonia, Academia de științe de la Cracovia apucă același drum și creează, în 1874, o Comisie antropologico-etnologică, care avea să se ocupe cu graiul poporului, literatura populară, cu ceremoniile și obiceiurile lui, munca la cîmp, construcții, unelte, costume, limitele „grupelor rasiale", observări asupra tipului fizic etc. Din 1877, Comisia antropologică începe să scoată un zbornic, la început sub redacția antropologului și folcloristului Izydor Kopernicki (1825—1891). Zbornicul poartă titlul „Zbiór wiadomości do antropologii krajowej" [46], și conține numeroase materiale etnografice și folclorice. Din 1896 își schimbă numele în „Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnografice" [47], continuînd să apară, cu o nouă și mică modificare de nume [48], pînă în 1925. Este publicația periodică anuală în care au publicat lucrări și materiale toți marii etnografi și folcloriști poloni: O. Kolberg, L. Malinowski, S. Udziela, J. Karłowicz, J. Kopernicki, K. Moszyński etc. Între 1887 și 1905 și apoi în 1916 va apărea lunar „Wisła", însumînd anual tomuri compacte de studii și articole care pun probleme și valorifică cultura și literatura populară.

Mai tîrziu, s-a simțit nevoia înființării unei asociații a etnologilor și folcloriștilor, care să coordoneze și să sprijine și mai mult munca în domeniul acesta. Instituirea unei asemenea asociații a fost propusă de Udziela încă din septembrie 1891, la Cracovia, la un congres al naturaliștilor. S-a format chiar un comitet de organizare, dar societatea n-a luat ființă. În 1893, s-a încercat din nou la Liov, fără succes. De-abia în 1895 s-a constituit, cu sediul la Liov, Towarzystwo Ludoznawcze

[43] Adolf Bastian, *Die Vorgeschichte der Ethnologie*, Berlin, 1881, p. 17.
[44] *Ibidem*, p. 128.
[45] A. Bastian, *op. cit.*, p. 36.
[46] Citez zbornicul acesta în abreviațiunea: ZWAK.
[47] Citat în abreviațiune: MAAE.
[48] *Prace i materiały* etc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(Societatea de etnologie), la propunerea făcută de slavistul şi folcloristul Antoni Kalina (1846—1908) la Congresul literaţilor şi ziariştilor poloni din 1894 [49]. Towarzystwo Ludoznawcze a avut o activitate susţinută şi a înfiinţat, prin membrii săi, numeroase filiale în Polonia de sud-est : Buczacz (1897), Wieliczka şi Kraków (1898), Tarnów şi Tatarów (1899), Chrzanów şi Podgórze (1900). Un rol important în direcţia aceasta l-au jucat folcloriştii locali, dascăli de şcoală, S. Udziela, L. Młynek, J. Świętek, etc. De la 64 de membri la constituire în 1895, Towarzystwo Ludoznawcze ajunge în 1898 la circa 500 de membri. Se remarcă intrarea în această muncă a oamenilor cu origine ţărănească. Chiar din anul constituirii, 1895, asociaţia scoate buletinul „Lud", care apare şi astăzi, şi care este a treia mare publicaţie folclorică. Aci au publicat de asemenea toţi marii folcloriști poloni studii şi materiale folclorice, mai ales că după dispariţia revistei „Wisła", „Lud" i-a luat locul în domeniul folclorului. În prima fază, însă, se remarcă în revistă insistenţa asupra culturii spirituale şi sociale, inclusiv literatura populară, ceea ce ne interesează în mod special. Vom vedea mai pe urmă că stadiul actual al publicaţiilor periodice este îmbogăţit şi cercetările polone se menţin pe loc de frunte.

Concepţii şi metode de cercetare. La sfîrşitul secolului al XIX-lea se disting în Polonia trei centre de cercetări etnografice şi folclorice : Cracovia, Varşovia şi Liov. Numărul cercetărilor şi al culegătorilor va creşte impresionant, dar ceea ce interesează, în primul rînd, este poziţia ştiinţifică şi teoretică în domeniul culturii populare, poziţie care va înainta vertiginos şi va ajunge la cele mai avansate linii. Oamenii de ştiinţă din acest domeniu vor avea o pregătire excepţională şi vor discuta problemele, filozofic şi teoretic, de la cel mai înalt nivel. Fiecare din ei va face şcoală şi va transmite facla muncii urmaşilor.

Dacă Jan Karłowicz, în 1871, şi Roman Zawiliński, în 1887 (în primul număr din „Wisła"), susţineau graba cu care trebuie adunate de specialişti şi nespecialişti, elementele de cultură populară, pentru a fi salvate de la pieire, mai tîrziu, într-un stadiu nou al muncii (1900), Erazm Majewski (1858—1922), arheolog şi etnograf îşi dădea seama că materialele folclorice trebuie culese de oameni cu pregătire specială, care să înţeleagă rostul culegerilor şi să ştie unde vor să ajungă. Se merge tot mai mult pe drumul ştiinţei.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de prin anii 1860 înainte, încep să ia naştere şi să se fundamenteze ştiinţific direcţii şi metode de cercetare în domeniul folclorului şi al etnografiei. În primul rînd, punct de dispută a fost obiectul etnologiei, considerată de unii ca o ştiinţă care se ocupă de om şi de formele umane de cultură, fiind legată deci de antropologie, de alţii, în schimb, ca ştiinţa care se ocupă cu cultura popoarelor în general, accentuîndu-se caracterul ei umanistic, şi fiind astfel conturată independent de antropologie. Direcţia ultimă a cîştigat teren. Unii considerau apoi că etnologia trebuie să se ocupe numai de popoarele

[49] Jan Czekanowski, *Półwiecze „Towarzystwa Ludoznawczego"*, în „Lud", 36, 1939—1945, p. 35.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

primitive (lipsite aparent de istorie) și de cultura lor (Th. Weitz, 1859; Steinthal, 1864; Adolf Bastian, 1884 etc.), alții socoteau că trebuie luate în considerație viața și cultura în faza folclorică a tuturor popoarelor (O. Peschel, 1876; Fr. Müller, 1879; Brinton, 1892 etc.) [50].

Termenul însuși de **etnologie** a trebuit să fie definit față de cel de **etnografie**. Etnologia este știința care bazîndu-se pe descrierile scrupuloase etnografice, deci cu simplu scop informativ, se ridică la considerații de ansamblu în ce privește nașterea și dezvoltarea culturii umane a tuturor popoarelor, sau grupelor de popoare. De aci termenii germani **Volkskunde** și **Völkerkunde**.

În privința metodelor de cercetare, două mai ales s-au concurat istoricește: metoda evoluționistă și cea istorică. Alte poziții s-au afirmat mai tîrziu. Evoluționismul s-a născut din concepția că etnologia fiind dependentă de antropologie este deci o știință a naturii și n-ar putea opera decît cu metoda științelor naturii, în care domina, la vremea respectivă, evoluționismul lui Darwin. În acest sens, A. Bastian, E. B. Tylor, Morgan, Andrew Lang, Brinton, J. P. Frazer și alții socotesc că formele de cultură umană s-au născut și s-au dezvoltat independent, dacă ne gîndim la legile de naștere și de dezvoltare a elementelor similare din natură. De aci celebra teorie antropologică de creație independentă, de pildă, a basmului, la diferite popoare.

Sămînța metodei istorice și a migrațiuni formelor de cultură a fost aruncată încă din 1859 de Theodor Benfey, prin publicarea operei *Pantschatantra*, dar fundamentarea etnologică largă a venit mult mai tîrziu prin formularea inițială a lui Fr. Ratzel (1887) și mai ales prin lucrările lui P. W. Schmidt (1906), B. Ankermann [51], Fr. Graebner [52], de la începutul secolului al XX-lea, în care se respinge ideea genezei independente a unui produs cultural identic în diferite colțuri de pe pămînt. Din momentul în care se descoperă, zic acești cercetători, forme asemănătoare ale aceluiași produs, larg repartizate pe pămînt, înseamnă că au un prototip, deci o geneză unică, urmată de o dezvoltare și o răspîndire istorică.

Completări la Graebner, în privința metodei istorice, a adus în 1937 P. W. Schmidt, în *Handbuch der Methode der kultur-historischen Ethnologie.*

Alături de aceste două direcții, evoluționism și istorism, fundamentale multă vreme în cercetările etnologice, s-a ivit mai tîrziu „funcționalismul sociologic", reprezentat prin germanii Richard Thurnwald și elevul său W. Mühlmann [53] și prin etnologul polon Br. Malinowski, emigrat în Anglia.

[50] Vezi pentru istorie P. W. Schmidt, *Die moderne Ethnologie*, Viena, 1906; R. Martin, *System der Anthropologie und anthropologische Bibliographie*, în „Korespondenzblatt der deutschen anthropologische Gesellschaft", 38, 1907; J. Dieserud, *The Scope and Content of the Science of Anthropology*, Chicago, 1908.

[51] B. Ankermann, *Kulturkreisen und Kulturschichten in Afrika*, în „Zeitschrift für Ethnologie", 37, 1905.

[52] Fr. Graebner, *Methode der Ethnologie*, Heidelberg, 1911, XVII (prefață cu considerații de metodă istorică datorită lui W. Foy) + 192 p.

[53] W. Mühlmann, *Methodik der Völkerkunde*, Stuttgart, 1938, VIII + 275 p.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Am prezentat datele de mai sus fiindcă în aceste linii de construcție se integrează cercetările folclorice și etnografice polone, mai ales după 1900, ajungîndu-se la poziții noi, originale. Cum era de așteptat, în știința polonă s-a manifestat întîi *evoluționismul*. Evoluționiștii au fost Jan Karłowicz [54], Erazm Majewski [55], Ludwig Krzywicki [56], Stanisław Ciszewski [57], evoluționist, cu o fundamentare nouă, după cum vom vedea, a continuat să rămînă etnologul polon de renume, K. Moszyński.

Fiecare dintre acești învățați, în cadrul larg etnologic al preocupărilor, a dat atenție și elementelor folclorice propriu-zise din cultura poporului. Astfel, **E. Majewski** (1858—1922) se ocupă, în afară de lucrările citate, de credințele poporului polon și de produsele literare populare în legătura cu barza [58], cucul [59], bufnița [60], macul [61] etc.

Stanisław Ciszewski (1865—1930) a făcut studii la Rappersville, Praga, Zagreb, Berlin și Leipzig; și-a întemeiat teoria etnologică-evoluționistă pe materiale slave, necunoscute pînă aci etnologilor străini, și a ocupat întîia catedră de etnologie, creată la Liov în 1910. Ciszewski a publicat materiale literare în „Zbiór wiadomosci" [62], un studiu despre mitul lui Midas în literatura populară [63], altul despre chipul femeii în credințele populare [64], teme din *O mie și una de nopți* în literatura populară [65] etc.

Un loc special îl ocupă între evoluționiștii **Kazimierz Moszyński** (1887—1959). Cu studii în Elveția, la Berna și Fryburg (1906—1909), a procedat la riguroase și sistematice cercetări pe teren în regiunea Ucrainei, Bielorusia, Polonia, Bulgaria, Iugoslavia etc. În 1926, i s-a creat la Cracovia catedra de etnografie și etnologie a slavilor, pe care a deținut-o pînă la moarte, devenind cel mai de seamă specialist în acest domeniu, intrînd în dispute de mare interes în legătură cu istoria culturii și civilizației popoarelor slave. În problema de metodă etnologică, Moszyński a adoptat, probabil, poziția cea mai rezonabilă astăzi [66]. Nu se poate nega nașterea independentă la diferite popoare a unor forme de cultură, după cum nu se poate respinge migrarea unor elemente de cultură. De asemenea, recunoaște meritele altor metode în cercetările etnologice.

---

[54] J. Karłowicz, *O pierwotnym człowieku*, Liov, 1903.

[55] Erazm Majewski, *Nauka o cywilizacji*, 2 vol., Varșovia, 1908—1911 (lucrare de sinteză pe baza cercetărilor și studiilor anterioare). Opera a apărut și în limba franceză. *La science de la civilisation* (1910—1911).

[56] L. Krzywicki, *Kurpie* (regiune polonă nordică), Varșovia, 1892; idem, *Ludy*, Varșovia, 1893.

[57] St. Ciszewski, *Krakowiacy*, Cracovia, 1894; apoi *Studia etnologiczne*, Varșovia, 1922 (aci bibliografia completă a studiilor sale) și *Prace etnologiczne*, 3 vol., Varșovia, 1925—1930. Alte lucrări în publicația „Lud".

[58] E. Majewski, *Bocian w mowie i pojęciach ludu polskiego*, Varșovia, 1891, 23 p.

[59] Idem, *Kukułka* ..., Varșovia, 1898, 24 p. (Extras din „Wisła", XII).

[60] Idem, *Sowa* ... Varșovia, 1898, 13 p. (Extras din „Wisla", XII).

[61] Idem, *Pochodzenie maku*, Varșovia, 1903, 30 p. (Extras din „Wisla", XVII).

[62] St. Ciszewski, *O morskich koniach*, în ZWAK, 11, 1887, p. 113.

[63] Idem, *Bajka o Midasowych uszach*, Cracovia, 1899. 26 p. (Extras din „Rozprawy Polsk. Akad. Um.", secția filologică, t. XXVIII).

[64] Idem, *Żeńska twarz*, Cracovia, 1927, 36 p.

[65] Idem, *Powieści z Tysiąca i jednej nocy*, în „Wisła", VI, 1892, p. 587 urm.

[66] De fapt și adepții istorismului nu mai rămîn la schematismul de altădată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Într-o lucrare apărută în 1948, Moszyński numește metoda sa „evoluționism critic" [67] și consideră că fără să neglijeze alte metode de cercetare (istorică, geografică, filologică etc.), evoluționismul critic tinde la reconstituirea „în trăsături esențiale" a dezvoltării culturii umane, luate în întregime, nu desfăcută în regiuni și arii, avînd ca țel cunoașterea omului ca singura ființă capabilă de creație culturală, cum și descoperirea și stabilirea legilor care guvernează dezvoltarea culturii. În schimb, după Moszyński, istoricul critic (combate pe cel schematic) are de scop cercetarea și analizarea diferitelor „arii de cultură", fixarea cronologiei lor, punctele de plecare, migrații, suprapuneri, legile sociale etc. Metoda istorică ar fi auxiliară celei evoluționiste.

Între anii 1929 și 1939, K. Moszyński publică o lucrare monumentală despre cultura populară a slavilor [68]. Apoi, pe baza cercetărilor organizate sistematic pe teren în peste 100 de puncte, adună un bogat material și începe să publice un atlas de cultură populară polonă [69], necontinuat, punînd materialele adunate la dispoziția marelui atlas etnografic condus actualmente de prof. Józef Gajek. În atlasul publicat de Moszyński sînt interesante o serie de elemente de cultură polonă, care se găsesc și în cultura populară românească, cu nume identice (în traducere): „Cloșca cu pui" pentru constelația Pleiadei, „Calea laptelui" sau „Drumul robilor", „păsărea-suflet", cu existență în întreaga Polonie (la noi mai rar), luna nouă, invocațiile și credințele în legătură cu ea, vrăjeala de moarte în lingură etc.

Împotriva autohtonismului slavilor, emis de L. Kozłowski [70] și Jan Czekanowski [71], K. Moszyński a luat poziție, susținînd, pe baza unui lexic slavo-turco-tătar, originea slavilor din stepele Asiei. În secolele al VII-lea și al VI-lea î.e.n., limba protoslavă domina încă în stepele de nord ale Asiei [72]. Om de știință riguroasă, Moszyński a înțeles valabilitatea unor metode de cercetare deosebite de a sa, în anumite condiții, ca bunăoară cea a funcționalismului sociologic a lui Br. Malinowski. Unii dintre elevii săi, J. Obrębski și M. Gładysz, au adoptat chiar teoria lui Malinowski [73].

Metoda istorică a fost adoptată de **Jan Czekanowski** (n. 1882—1965), alt etnolog polon contemporan de faimă. A făcut studii la Zürich cu etnologul R. Martin (terminate în 1906) și apoi la Berlin, unde lucrează cu

---

[67] K. Moszyński, *Ewolucjonizm krytyczny na tle innych kierunków w etnologii*, în „Lud", 38, 1947, p. 3—27.

[68] Idem, *Kultura ludowa Słowian*; t. I, *Kultura materialna*, Cracovia, 1929; t. II, 2 vol: *Kultura duchowa*, Cracovia, 1934—1939. Al III-lea tom îl avea în pregătire („Lud", 38, 226), dar în 1959 Moszyński s-a stins.

[69] Idem, *Atlas kultury ludowej w Polsce*, 3 vol., Cracovia, 1934—1936.

[70] L. Kozłowski, *Kultura łużycka i problem pochodzenia Słowian*, în *IV Zjazd historyków polskich w Poznaniu*, 1925, secția VI.

[71] Jan Czekanowski, *Wstęp do historii Słowian*, Liov, 1921, 326 p.

[72] K. Moszyński, *Badania nad pochodzeniem i pierwotną kulturą Słowian*. Cracovia, 1927, 140 p. Idem, în „Ziemia", XII, 1927, p. 163—169; idem, „Slavia", VI, p. 814—820.

[73] Anna Kutrzebianka, *Rozwój etnografii i etnologii w Polsce*, Cracovia, 1948, p. 36.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Luschan, datorită căruia întreprinde cercetări pe teren în Africa Centrală, în anii 1907—1909. Este prima mare intrare a unui învățat polon în cercetările exotice [74]. Rezultatele acestei munci se văd în lucrarea sa în patru volume : *Forschungen im Nil- und Kongo-Zwischengebiet* (1917 — 1927). A făcut studii, de asemenea, la Petersburg. În 1913, ocupă catedra de la Liov, părăsită în chip ciudat, după trei ani de la înființare, de Ciszewski. Catedra se intitulează de data aceasta de antropologie și etnografie.

La congresul antropologilor, din 1911, în Germania, împreună cu P. W. Schmidt și B. Ankermaol, argumentează valabilitatea metodei istorice în cercetările etnologice. Spre deosebire însă de alți adepți ai istorismului, Czekanowski susține că trebuie luate în considerație nu asemănările, ci deosebirile formelor de cultură populară, pentru a ajunge la definirea exactă a culturilor naționale. În anul 1913, publică *Zarys metod statystycznych*, prin care justifică aplicarea metodei statistice în cercetări. Ca o sinteză a cursurilor ținute la Universitatea de la Liov, Czekanowski publică în 1927 *Wstęp do historii Słowian* (Introducere în istoria slavilor), lucrare care susține între altele autohtonismul slavilor și care a produs o vie discuție, mai ales între Moszyński, Vasmer [75] și autor[76]. Între sintezele etnografice de valoare deosebită, Czekanowski dă, în 1935, *Rasy i ludy* [77], iar în 1938, împreună cu cîțiva dintre elevii săi, începe o operă de mari dimensiuni : *Człowiek, jego rasy i życie*, din care a apărut numai o parte, privind probleme generale, cum și cultura umană în Europa și Asia. Conducînd asociația Towarzystwo Ludoznawcze între anii 1926—1945, făcînd școală în domeniul etnologiei, Czekanowski, spirit erudit, încearcă mereu noi sinteze etnologice. În 1947 reia problema autohtonismului slavilor, într-o nouă lucrare [78], intervine apoi, cu prilejul unor studii ale lingvistului Valentin Kiparsky, în discuția referitoare la autohtonismul popoarelor baltice și a imigrației celor ugro-finice (susține acest lucru) [79], prezintă critic sinteza cercetărilor antropologice privind pe slavi [80], sau face istoria elementelor de cultură materială, cum e aceea a carului și atelajului la toate popoarele lumii [81]. Czekanowski este un etnolog cu o pregătire serioasă în domeniul antropologiei, în care a publicat mai multe lucrări, dintre care citățm ca accesibilă : *Recherches anthropologiques de la Pologne*, Paris, 1920 [82].

Între istoriști se numără **Stanisław Poniatowski** (1884—1945), un mare erudit, cu studii de matematici și fizică la Politehnica din Varșovia

---

[74] Prima întreprindere, efectuată între 1882—1890 în Africa de apus, se datorește lui L. Janikowski (cf. K. Moszyński, în „Lud", 38, 211), dar fără răsunet.

[75] M. Vasmer, în „Zeitschrift für slavische Philologie", IV, p. 273—285.

[76] J. Czekanowski, în „Lud", XXVII, p. 41—56 și „Slavia", p. 672—681.

[77] Vezi și J. Czekanowski, *Człowiek w czasie i przestrzeni*, ed. a II-a, Varșovia, 1937 ; ed. a III-a, Varșovia, 1965.

[78] Idem, *Polska synteza slawistyczna*, Cracovia, 1947, 50 p.

[79] Idem, *Syntetyczne szkice V. Kiparskyego*, în „Lud", 41, 1954, pp. 183—241.

[80] Idem, în „Lud", 42, 1955, p. 465—521.

[81] Idem, *Z dziejów wozu*, în „Lud", 39, 1948—1951, p. 110—132.

[82] Vezi însă și J. Czekanowski, *Zarys antropologii Polski*, Liov, 1930, XVI + 592 p.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(1902—1906), întrerupte din cauza condițiilor politice și continuate din 1906 cu studii de antropologie la Zürich, lucrînd cu antropologul B. Martin, etnologul Stoll și preistoricul Haierli. În 1911 și-a luat doctoratul în filozofie la Zürich, cu cea mai înaltă mențiune : „Unter Anerkennung vorzüglicher Leistungen" [83]. În anul următor, se întoarce în țară și lucrează în specialitate, apoi în 1914 pleacă în cercetări pe teren în Siberia de răsărit, întrerupte din cauza izbucnirii războiului [84]. A lucrat apoi ca director al Bibliotecii Universității de la Varșovia, pînă în 1919, ulterior devenind profesor la Universitatea Liberă, pînă în 1934, cînd s-a creat și a ocupat întîia catedră, în Polonia, de etnologie generală și etnografie străină. Patriot, este arestat de hitleriști în 1942, dus în lagărul de la Majdanek, apoi în 1944 în cel de la Grossrosen, din Silezia, unde se stinge brusc în ianuarie 1945, după ce familia îi pierise dramatic în anii precedenți.

St. Poniatowski a fost un erudit și un gînditor, predispus pentru meditații și dezbateri filozofice în probleme de cultură folclorică umană. El analizează, întîia oară filozofic, principiile metodei istorice în etnologie și încearcă în anii 1919—1922 o nouă clasificare și definire a științelor naturale și a științelor sociale, e drept cu unele complicații [85]. Fiind un gînditor, reia mai tîrziu problemele teoretice, supune criticii atît principiile istorismului, cît și ale funcționalismului, mai ales formulările confuze ale lui Mühlmann (*Methodik der Völkerkunde*) și găsește, ca și Moszyński, că în explicarea produselor culturale în etnologie pot fi de folos și alte metode. Învățatul polon clasează acum științele în trei grupe : fizice, ale căror obiecte nu au decît structură, în biologice, cu structură și funcție, la urmă venind grupa celor umaniste (științele sociale), cu structură, funcție și ideologie, adică „fundamentarea și valorificarea (dirijarea) structurilor și funcțiilor" [86]. Ultima lucrare, în schemă, dovedește dezvoltarea metodei sale de cercetare în etnologie pînă la proporțiile unui sistem de gîndire [87], neilustrat însă cu material și cercetări din cauza dispariției premature. A lăsat elevi în persoana lui E. Bulanda și Jan Manugiewicz.

Dintre lucrările de sinteză ale lui Poniatowski, de o deosebită valoare este *Etnografia Polski*, publicată în volumul al III-lea din enciclopedia *Wiedza o Polsce* (Varșovia, 1932, p. 191—335 + 30 pl.).

Școlii istorice polone îi aparțin și alți oameni de știință poloni. Dintre ei, un loc de frunte ocupă Adam Fischer, despre care ne vom ocupa însă în cadrul capitolului de literatură populară polonă. Dintre elevii lui însă, au rămas în viață, din ultimul război, numai **Józef Gajek**, actualmente profesor de etnografie la Universitatea din Wrocław, conducătorul

---

[83] Cf. „Lud", 36, 1939—1945, p. 26.

[84] Unele lucruri publicate în 1923 : *Materials to the Vocabulary of the Amur Gold*, Varșovia, 1923, 11 p.

[85] St. Poniatowski, *O metodzie historycznej w etnologii*, Varșovia, 1919, 19 p.; idem, *Zadanie i przedmiot etnologii*, Varșovia, 1922, 30 p.

[86] St. Poniatowski, *Mahavrata*, în „Lud", 36, 1945, p. 107—134.

[87] Idem, *Fakty etnologiczne i metody ich badań*, în „Lud", 37, 1946, p. 32—68.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și animatorul asociației Towarzystwo Ludoznawcze, după război ajunsă cu sediul la Lublin și ulterior la Wrocław. Întîia sa lucrare, din 1934, se ocupă larg de cocoș în credințele popoarelor din Asia, Australia, Africa, Europa și de diferite practici și ceremonii, în legătură cu această pasăre [88]. Lucrarea sa de bază privește cultura materială a Podoliei de apus, cultură care în multe privințe are corespondențe cu cea românească, după cum se poate vedea din această monografie, exemplară ca metodă și descripție [89]. Lucrarea care îl absoarbe însă acum pe etnograful polon este *Atlasul etnografic polon* [90], a cărui pregătire este foarte înaintată. Cercetările intense au loc pe o rețea de circa 50 de puncte stabilite pe teritoriul Poloniei. În baza unei metode etnografice, bine pusă la punct, după experiențe îndelungate, echipele lucrează susținut în fiecare an (în 1947 peste 1 000 de cercetători) și o mare parte dintre hărți au fost constituite. Negreșit, predomină și aici elementele de cultură materială, dar nu sînt neglijate nici cele de cultură socială sau spirituală. Metoda cartografică va putea fi folosită cu succes cel puțin în legătură cu creațiile de seamă din literatura populară aducînd lumini noi, ca răspîndire și influență a temelor și motivelor. Sub redacția lui Gajek apare de multă vreme și un excelent *Atlas de costume populare polone* [91]. De asemenea, sub conducerea lui, s-a lucrat un prețios indice bibliografic (pe materii, nume etnogeografice, nume de persoane, autori etc.) al volumelor 1-29 din „Lud" [92].

După cum se vede, Józef Gajek este animat de realizarea unor mari lucrări în colectiv și într-adevăr rezultatele sînt excepționale.

A treia direcție în cercetările etnografice polone o reprezintă **funcționalismul** în care, în primul rînd, e de amintit activitatea de răsunet mondial a lui **Bronisław Malinowski** (1884—1942), fiul lingvistului și folcloristului Lucjan Malinowski, amintit mai sus. Br. Malinowski a studiat la Cracovia chimia și filozofia, la Leipzig matematicile. S-a ocupat și cu științele naturii. Etnolog a devenit sub influența lui James Frazer. O lucrare despre familia australiană, publicată în 1913, i-a atras o primă faimă. Apoi cercetările în Noua Guinee și în insulele Melanesiene din nordul Australiei, între 1914—1920, și lucrările rezultate l-au impus definitiv [93]. În 1915,

[88] J. Gajek, *Kogut w wierzeniach ludowych*, Liov, 1934, 172 p. + 1 pl.

[89] Idem, *Zarys etnograficzny zachodniej części Podola*, Lublin, 1947, 190 p + 6 pl. Lucrarea conține numeroase desene și hărți.

[90] Vezi expunerea lui Gajek: *Polski atlas etnograficzny*, Lublin, 1947, 67 p. Un prim și interesant volum de probă (*Polski atlas etnograficzny*, Wrocław, 1958, fasc. I, 17 hărți) a fost prezentat la cel de-al IV-lea Congres al Slaviștilor de la Moscova, sept. 1958.

[91] *Atlas polskich strojów ludowych* (pe regiuni).

[92] Indicele publicat în „Lud", 40 (1952—1953), întreg tomul de 1111 p.

[93] Cercetările etnografice de teren la triburi primitive au devenit, de altfel, celebre. Scriitorul polon Wac. Sieroszewski, deportat în Siberia, a scris o monografie despre Iacuți: „*Dwanaście lat w kraju Jakutów*, Varșovia, 1900 (publicată întîi în rusește la 1896). E de amintit mai ales activitatea *Mariei Czaplicka* (1886—1921), cu studii la Londra și Oxford, stinsă la 35 de ani. Încă din 1912 a ținut cursuri de etnologie la Oxford. După 1914 a făcut explorări etnografice la indigenii din Siberia, la triburile turcești din Asia centrală, publicînd lucrările: *Aboriginal Siberia* (1914), *My Siberian Year* (1916), *The Turks of Central Asia* (1918), care împreună cu altele i-au creat celebritatea.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a publicat în Australia primele constatări pe teren: *Preliminary Results*. În același an publică, sub auspiciile Academiei de Științe de la Cracovia, o lucrare despre credințele primitivilor și formele de viața socială [94], cu care prilej respinge doctrina evoluționismului lui Frazer ca necorespunzătoare în problemele de cultură populară. Malinowski combate și metoda istorică în cercetările etnologice. El consideră că nu interesează geneza și căutarea genezei produselor culturale populare, ci funcția lor socială, care e dinamică și adesea se schimbă o dată cu condițiile și formele noi de viață. La această poziție a ajuns Br. Malinowski din contactul cu terenul, unde s-a arătat maestru. A avut pasiunea vieții în mijlocul naturii și între oameni socotiți înapoiați. A întins cortul alături de ei și a dus viața lor ani și ani de zile, luînd parte la bucurii și la griji. Ei l-au considerat de-al lor. Dotat cu un spirit excepțional de observație, a aflat ce n-au putut afla alții, veniți cu creionul, hîrtia și aparatul de fotografiat. A descoperit relațiile sociale neobservate pînă aci, care nu erau nici de familie, nici de prietenie sau de grup, ci de releu social, realizat prin daruri, transmise indirect [95]. A observat că magia, animizarea și vrăjitoria nu erau forme „preculturale" și „prelogice", cum afirma Frazer, devenite supraviețuiri („superstiții"), fără aderență funcțională în viața socială. Pe o insulă s-a dezlănțuit un uragan, împingînd apele mării peste populație, intrată în panică. A apărut magul, care cu o formulă cîntată, invocînd vîntul, ploaia și furtuna, a readus încrederea și liniștea printre localnici, dîndu-le posibilitatea să se regăsească și cu eforturi comune să salveze semeni și animale din ghearele stihiei, căreia la început li se lăsaseră pradă. Cîntecul n-a schimbat intensitatea furtunii, ci tensiunea psihică a oamenilor. În anumite stadii de civilizație funcționează, în interesul vieții omului, anumite forme de cultură materială și spirituală.

Teoria sa despre cultură apare complet în lucrarea editată post-mortem, în 1944, de Universitatea Carolinei de Nord : *A Scientific Theory of Culture*. Elementele de cultură sînt necesități organice ale vieții omului. Nu se dezvoltă nimic din ceea ce nu este necesar vieții grupului social. Elementele de cultură depind de condițiile de viață materială și spirituală. Elementele de cultură sînt încontinuu înnoite, alimentate și dirijate.

Br. Malinovski se ridică împotriva speculațiilor filozofice, împotriva, de pildă, a vechii concepții a totemismului. El afirmă că este necesară, în primul rînd, sublinierea condițiilor de viață socială, care întrețin practicile totemice sau practica altor credințe și obiceiuri. De aceea, socotește că descrierea precisă și științifică a faptelor de cultură, legate de viața omului, este esențialul în etnologie. De fapt, cu aceasta Malinowski coboară la concepția etnografică descriptivă a cercetărilor, dar metoda rămîne valabilă, cu unele observații critice, pe care le vom face mai pe urmă.

---

[94] Br. Malinowski, *Wierzenia pierwotnych w formach ustroju społecznego*, Cracovia, 1915. Lucrarea publicată prin grija prietenului său St. Estreicher, pe cînd autorul se găsea în cercetări peste mări și țări.

[95] Cf. E. Gross, *Br. Malinowski*, în „Lud", 38, 1947, p. 278 : această legătură socială e numită „Kula".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Într-o altă lucrare apărută, de asemenea, post-mortem, Malinovski pune problema „ciocnirilor de culturi", dintre care una, cea mai avansată, învinge şi doboară, cel puţin în parte, pe cealaltă, ca în cazul întîlnirii dintre cultura „albă" şi cultura autohtonă din Africa. [96]. Problema va fi reluată de K. Dobrowolski cu mai mult realism şi mai multă pătrundere. Vederile lui Malinowski au avut răsunet şi au făcut şcoală, mai ales că din 1927 a devenit profesor la Universitatea din Londra. Cu el a studiat folcloristul italian Giuseppe Cocchiara. Teoria lui, de tip sociologic, a cîştigat pe unii din elevii lui Moszyński, ca J. Obrębski şi M. Gladysz [97].

Foarte aproape de Malinowski se află **Kazimierz Dobrowolski** (n. 1894), profesor la Cracovia de etnologie şi sociologie, catedră, devenită, după ultimul război, de etnografie generală. A făcut studii la Cracovia, Viena, Londra şi Paris. În 1934 a ocupat catedra de mai sus, prin trecerea lui Jan St. Bystroń la aceeaşi catedră de la Universitatea din Varşovia. A fost preocupat, în special, de problemele de colonizare şi stratificare a populaţiei, mai ales în Carpaţi, ceea ce ne interesează direct, fiind vorba de elementul păstoresc românesc, pe care îl vede prezent în cultura locală. În lucrările sale: *Przeszłość Podhala*, *Najstarsze osadnictwo Podhala* (1935), pune asemenea probleme. În 1937 prezintă în cadrul Academiei de ştiinţe referatul *Główne zadania etnografii polskiej* (Principalele sarcini ale etnografiei polone) [98], în care arată că în cercetările etnografice şi etnologice nu se poate folosi numai o singură metodă, cu excluderea celorlalte. Dobrowolski admite diferite metode de cercetare, după felul problemei şi genul materialelor pe care se bazează cercetătorul. Opinează, în special, pentru unirea metodei istoric-etnologice cu cea sociologică, numită funcţională, ţinînd seamă de baza geografică, biologică, psihologică a fenomenelor studiate. K. Dobrowolski urmăreşte cercetarea dinamică a culturii populare integrate vieţii sociale, formele actuale putînd ajuta la luminarea unui proces trecut (metoda retrogresivă)[99] iar cele vechi, detectate istoric, ajutînd la înţelegerea procesului de transformare al celor noi, în studiul culturii contemporane.

Teoretic, în 1951, Dobrowolski pune şi problema „ciocnirii" de culturi diverse (agrară polonă cu cea pastorească româno-balcanică), cu aspect iniţial antagonic, apoi de întrepătrundere şi de naştere a unei noi culturi [100]. Învăţatul polon şi-a bazat teoria pe serioase cercetări la teren, în regiunea Carpaţilor poloni. Pe această cale, a ajuns şi la descoperirea urmelor de cultură românească în această regiune. Încă din 1930 a publicat contribuţii în acest sens, admiţînd o veche migraţie românească, chiar

---

[96] Br. Malinowski, *The Dynamics of Culture Change*, New Hawen, 1945, XVI, + 171 p.; ed. a II-a. New Hawen, 1946.

[97] Cf. Anna Kutrzebinka, *op. cit.*, p. 36.

[98] Vezi şi K. Dobrowolski, *Les principales tâches de l'ethnographie polonaise*, Cracovia, 1938.

[99] Metoda folosită şi susţinută întîia oară în Polonia de istoricul T. Wojciechowski (1838–1919) în lucrarea sa *Chrobacja*, Cracovia, 1873. (Cf. şi J. Gajek, în „Lud", 41, 1954, p. 242–256 şi 42, 1955, p. 909–912)

[100] K. Dobrowolski, *Zderzenie kultur*, în „Lud", 1948–1951, p. 102 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

macedo-română, spre nord [101]. Dar lucrarea de bază, în direcția aceasta, a fost prezentată, în 1951, Academiei de științe și așteaptă să fie tipărită. Din referatul care a însoțit-o și a fost publicat, reiese clar noua și serioasa contribuție a autorului în domeniul migrației păstorilor români în Carpații poloni [102].

În spiritul lui Dobrowolski, lucrează elevul său Roman Reinfuss, care a dat un număr de interesante lucrări [103].

Numărul cercetătorilor poloni în domeniul folclorului este extrem de mare (uneori cu preocupări de bază în alte domenii), dar direcțiile principale, ca și marile personalități, sînt cele arătate pînă aci. Oricare ar fi metodele inițiate și susținute și orice critici li s-ar aduce, rezultatele cercetărilor sînt de un înalt nivel științific. De fapt, învățații etnologi și etnografi poloni s-au înscris inițial sub emblema unei metode, dar pînă la urmă au sfîrșit prin a recunoaște și valabilitatea altor metode, după obiectul cercetării și posibilitățile de documentare. În fond, considerăm că nu se poate nega nașterea independentă a unor forme de cultură în diferite colțuri de pămînt, cerute fiind de condiții de viață similare. Totuși, în mers istoric, nu se poate nega nici contactul între grupuri mai mari sau mai mici de oameni și implicit migrația de elemente culturale. De asemenea, nu se naște și mai cu seamă nu se dezvoltă nici un element de cultură în afara necesităților de viață socială în grup. În condițiile civilizației primare, acest element nu e acceptat și se stinge. În condițiile luptei de clasă, nu se poate situa în afară de ea. Orice element de cultură are deci o funcție, de la necesități fiziologice la necesități politice și spirituale. În consecință, fie că vrem să ne ridicăm pînă la reconstituirea, în linii mari, a procesului de dezvoltare a culturii umane de tip folcloric, fie că vrem să analizăm și să definim numai anumite arii culturale, metoda de atacare a problemelor e complexă, așa cum, de altfel, învățații poloni au procedat în practică. Numai Malinowski vrea să rămînă la observație și descripție exactă, „științifică", a actualității, concluziile urmînd să vină de la sine. În știință însă, mintea umană nu se poate lipsi de meditație, nu vrea să rămînă numai la ceea ce este vizibil și palpabil, ci vrea să străbată și să reconstituie, prin logică și documentare, ceea ce scapă percepției directe a simțurilor, ceea ce aparține unor vremuri îndepărtate.

Oricum, știința etnografică și etnologică polonă a atins cu Czekanowski, Moszyński, Malinowski, Dobrowolski etc. puncte înalte. În aceste preocupări și cercetări de ansamblu însă asupra culturii populare umane, problemele de literatură au căzut pe planul al doilea, în ultima fază. Totuși, unii învățați, mai ales istorici literari, i-au dat atenție și literaturii.

---

[101] Idem, *Migracje wołoskie na ziemiach polskich* (1930); *Elementy rumuńsko-bałkańskie w kulturze ludowej Karpat Polskich* (1938); *Przyczynki do wpływów rumuńsko-bałkańskich w kulturze ludowej Karpat Zachodnich* (1938) etc.

[102] Lucrarea poartă titlul: *Studia nad pochodzeniem ludności pasterskiej w Karpatach Zachodnich* (cf. *Spraw. Polsk. Akad. Um.*, 42, 1951, p. 478–486). Vezi și I. C. Chițimia, în „Romanoslavica", VI, 1962, p. 257–258.

[103] Vezi R. Reinfuss, *Pogranicze krakowsko-góralskie*, în „Lud", 36, 1939–1945, p. 222–255. Idem, *Próba charakterystyki etnograficznej Rusi Szlachtowskiej*, în „Lud", 37, 1946; p. 160–235. Idem, *Łemkowie*, Lublin, 1948, 210 p.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

III LITERATURA POPULARĂ POLONĂ

Cercetători şi cercetări în ultima fază. Etnologii şi etnografii s-au putut servi, în teoriile lor, în mult mai mică măsură de creaţia literară populară, decît de alte elemente de cultură. Nu e de mirare atunci că literatură populară e mai puţin scoasă în evidenţă în faza construcţiilor de teorii etnologice şi etnografice. Unii dintre cercetătorii culturii populare în general însă au stăruit şi în direcţia aceasta. Printre aceştia, sînt de amintit, în primul rînd, Adam Fischer şi Jan St. Bystroń.

Adam Fischer (1889—1943), a început ca romanist, lucrînd la Liov cu profesorul Eward Porębowicz, care avea şi preocupări folclorice şi care a publicat între altele o colecţie de cîntece populare celtice, germanice şi romanice [104]. În această primă perioadă (1909—1912), Fischer este preocupat de studii de literatură populară comparată, referindu-se mai ales la elementele romanice. Întîia sa lucrare tratează despre motivul ramurii înflorite [105], problemă asupra căreia atrăsese atenţia, din 1890, Frazer, în monumentala sa operă *The Golden Bough*. Se ocupă, de asemenea, de legenda lui Don Juan în literatura populară, de legenda lui Krakus, de povestea caprei „jupuite" etc.; începe să publice schiţe despre folcloriştii poloni (Gloger, Kołłątaj, Kolberg), pe care le va continua pînă la sfîrşitul vieţii, probabil în vederea unei istorii a folcloristicii polone, pe care n-a apucat însă s-o mai scrie. În 1912, Fischer şi-a luat doctoratul ca romanist. În 1910 este ales secretar al asociaţiei Towarzystwo Ludoznawcze şi din acest moment devine animatorul societăţii, pînă la sfîrşitul vieţii. Între 1908 şi 1924, Fischer lucrează în celebra Bibliotecă Ossolińki. În 1924, este numit profesor la catedra de etnografie polonă a Universităţii de la Liov, a doua catedră aci din domeniul culturii populare, creată în 1924, pe lîngă cea de antropologie şi etnologie, deţinută de Czekanowski, cu care, de altfel, Fischer şi-a trecut lucrarea de „abilitare" în 1921, cu titlul *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego* (Obiceiurile de înmormîntare ale poporului polon). Astfel, Fischer devine şi elevul lui Czekanowski. Înclinarea pentru studierea literaturii populare se va transforma în preocupare etnografică şi va pune accentul pe cultura socială a poporului: obiceiuri, ceremonii, credinţe etc. De asemenea, „Lud", care apare sub redacţia lui Fischer, din 1910 şi pînă în 1939 (izbucnirea războiului), în prima parte se ocupă în mare măsură de literatura populară, apoi de etnografie şi, din 1934, Fischer îi imprimă un caracter etnologic, pe care îl păstrează şi acum. Aşadar, schimbarea cercetărilor în domeniul culturii populare este oglindită şi în cea mai de seamă publicaţie periodică contemporană. Ultimul volum din „Lud" (al 36-lea), pregătit de Fischer, a fost distrus de război, în 1939 [106]. În cele mai grele momente din trecut, publicaţia s-a menţinut datorită zbaterilor redactorului ei. Acest învăţat, modest în atitudine, care era însă în realitate „Fischer Freiherr von Fischering", a preţuit cultura poporului şi a cercetat-o cu pasiune.

[104] Ed. Porębowicz, *Pieśni ludowe celtyckie, romańskie, germańskie*, Liov, 1909; ed. a II-a, Varşovia, 1959.

[105] A. Fischer, *Wątek odkwitającej gałęzi*, Liov, 1909.

[106] Cf. Jozef Gajek, în „Lud", 36, 1939—1945, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Războiul, care a doborît mulți folcloriști poloni, l-a doborît și pe el prin greutăți de tot felul și la 22 decembrie 1943 a închis ochii prematur.

Opera lui Fischer este bogată și variată. A făcut cercetări pe teren, ca de pildă în Iugoslavia și Ungaria. A fost adeptul curentului istorist în cercetări, cu folosirea metodei etnogeografice. A scris un număr însemnat de articole și lucrări, consacrate literaturii populare. Chiar în lucrările sale de caracter sintetic etnografic, Fischer n-a neglijat literatura populară, cel puțin descriptiv, ca în lucrările despre cultura poporului polon, despre ruteni, polabi, luzicieni etc.[107]. În mod special s-a ocupat de teatrul popular[108], ceea ce ne interesează pe noi direct în privința unor spectacole. Fischer a căzut, în timpul războiului, împreună cu toți elevii lui, afară de J. Gajek, care îi continuă activitatea cu același zel și despre care am vorbit mai sus.

Între ultimii mari etnografi, **Jan St. Bystroń** (1892—1964) a dat cea mai mare atenție literaturii populare, mai ales cîntecelor populare. Adversar al școlii evoluționiste, Bystroń critică teoriile animistice ale lui Frazer și Mannhardt. Este adept al școlii sociologice a lui Durkheim și Mauss [109], luînd în considerare, în lucrările sale, și metoda de cercetare istorică. Dintr-o familie originară din Silezia, unde bunicul său, Andrzej Cinciała, a cules literatură populară [110], iar tatăl Jan Bystroń (1860—1902), profesor la Cracovia, s-a ocupat cu literatura populară scrisă (*Historiae Romanorum* etc.), Jan St. Bystroń a căpătat pasiunea literaturii și culturii populare, de care s-a ocupat în egală măsură pînă la sfîrșitul vieții. În 1925, a ocupat la Cracovia catedra de etnologie și etnografie, transformată la cererea sa, în 1930, în etnologie și sociologie. În 1934, a trecut la aceeași catedră la Varșovia, pe cea de la Cracovia ocupînd-o K. Dobrowolski.

În privința literaturii populare, Bystroń s-a ocupat în mod special de cîntecul popular polon, publicînd articole și studii despre mai multe motive (*Hero și Leandru*, *Cîntecul despre întîlnirea fratelui cu sora* etc.[111]) și încercînd o nouă ordonare și luminare comparativă a temelor. Continuă deci opera începută de Karłowicz. În 1924 publică o monografie asupra cîntecului popular polon într-o clasificare elaborată după concepția sa personală [112]. Întîi consideră patru grupe mari : (1. cîntece de ceremonial, 2. cîntece de caracter general, cîntate de oricine și oriunde, 3. cîntece profesionale, 4. cîntece regionale și de clasă socială). Apoi fiecare grupă are subîmpărțirile ei : cele de ceremonial se împart în ceremonial de familie (nuntă mai ales) și ceremonial de peste an ; cele de caracter general se împart în cîntece-balade [113], cîntece de dragoste și de caracter galant, cîn-

[107] Adam Fischer, *Lud polski*, Liov, 1926 ; Idem, *Rusini*, Liov, 1928 ; Idem, *Połabianie*, Liov, 1931 ; Idem, *Łużyczanie*, Liov, 1932 ; Idem, *Polacy*, Liov, 1934. În cadrul acesta, Fischer intenționa să se ocupe încă de etnografia Cehoslovaciei și Iugoslaviei (cf. „Lud", t. 36, 12).

[108] Adam Fischer, *Polskie widowiska ludowe*, Liov, 1916.

[109] Anna Kutrzebianka, *op. cit.*, p. 34.

[110] Din cîntecele adunate de Cinciała, din cele publicate de Juliusz Roger și de E. Szramek a alcătuit Jan St. Bystroń o colecție : *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*, Cracovia, 1934, 359 p. (cu melodii muzicale).

[111] Jan St. Bystroń, *Hero i Leander*, în „Prace Polsk. Tow dla Badań Europ. Wschodniej", IV, 1933—1934, p. 232—254 ; idem, *Pieśń o spotkaniu się rodzeństwa*, în „Lud", t. 32, p. 40—47 ; idem, *Pieśń o dziewczynie i przewoźniku*, în „Lud", t. 22, p. 63—71.

[112] Jan St. Bystroń, *Pieśni ludu polskiego*, Cracovia, 1924, 156 p.

[113] În culegerea din 1925 le numește „dume".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tece comice şi cîntece de familie (de leagăn); grupa a treia, cîntecele profesionale, cuprinde cîntecele păstoreşti, marinăreşti, vînătoreşti, cătăneşti, cîntecele minerilor, ale cerşetorilor, cîntece hoţomăneşti şi cîntece ale închişilor politici; a patra grupă are subîmpărţirile din titlu. E o clasificare potrivită cu caracterul cîntecului popular polon, care comportă totuşi discuţii. Ulterior, Bystroń a publicat o excelentă antologie a cîntecului popular polon, cu comentarii [114].

De literatura populară polonă, în general, Bystroń s-a ocupat într-o lucrare de sinteză, publicată în 1932, luînd în consideraţie versurile, proza, teatrul popular, paremiologia, folclorul copiilor etc. [115]. De asemenea, un loc însemnat îi acordă literaturii în ultima sa lucrare despre cultura populară polonă: *Etnografia Polski*, Varşovia, 1947, 235 p.

Încă din 1926, Bystroń a publicat o *Introducere în etnologia polonă* [116], în care face consideraţii de natură teoretică, filozofică, în legătură cu dezvoltarea culturii şi a literaturii populare, avînd o concepţie istorico-socială. În 1936, Bystroń publică o nouă sinteză despre cultura populară [117], demonstrînd şi aplicînd concepţia sociologică în cristalizarea formelor de cultură, legată de grupuri sociale de o anumită configuraţie şi psihologie. Mersul istoric şi varietatea culturii, luate în tablou integral, nu sînt altceva decît schimbarea percepţiei şi variaţia de percepere şi de dezvoltare culturală, legate strîns de varietatea mediului social în timp şi spaţiu. Altfel, cultura devine metafizică.

Bystroń a adus contribuţii şi în domeniul bibliografiei. În 1914, Fr. Gawełek a publicat o bibliografie folclorică cu peste 7200 de poziţii [118]. În completare şi continuare, Bystroń publică o nouă bibliografie în 1929[119]. Este de amintit apoi şi lucrarea monumentală despre obiceiurile poporului polon, de tip popular în general, atît în straturile culte, cît şi în masele poporului [120].

Cu Jan St. Bystroń a lucrat P. Caraman, publicînd o interesantă lucrare despre obiceiul colindatului la slavi şi la români [121].

Cum era de aşteptat, istoricii literari s-au ocupat de literatura populară în mare măsură ca izvor pentru literatura cultă. În sensul acesta pot fi citaţi Al. Brückner (1856—1939), Wilhelm Bruchnalski (1859—1938), Sansiław Pigoń (n. 1885) [122], Julian Krzyżanowski etc.

O atenţie deosebită merită **Julian Krzyżanowski** (n. 1892), profesor de istoria literaturii polone la Universitatea din Varşovia, de o excepţională

---

[114] Idem, *Polska pieśń ludowa*, Cracovia, 1925, XLII + 119 p. Culegerea reprodusă întocmai la Chicago în 1946.

[115] Jan St. Bystroń, *Literatura ludowa*, în *Wiedza o Polsce*, III (Varşovia, 1932), p. 417—436. În 1933, a consacrat o lucrare specială proverbelor: *Przysłowia polskie*.

[116] Idem, *Wstęp do ludoznawstwa polskiego*, Lîov, 1926, VIII + 176 p.

[117] Idem, *Kultura ludowa*, Varşovia, 1936, 462 p.; ed. a II-a, Varşovia, 1947, 451 p.

[118] Fr. Gawełek, *Bibliografia ludoznawstwa polskiego*, Cracovia, 1914, XLII+328 p.; idem, *Bibliografia ludoznawstwa litewskiego*, Wilno, 1914, 77 p. (deci şi bibliografie folclorică lituană).

[119] Jan St. Bystroń, *Bibliografia etnografii polskiej*, Cracovia, 1929, VI + 160 p.

[120] Idem, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, 2 vol., Varşovia, 1933—1934, 470 + 576 p.

[121] P. Caraman, *Obrzęd kolędowania u Słowian i u Rumunów*, Cracovia, 1933, 630 p.

[122] Bibliografia lucrărilor lui Pigoń în *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, Cracovia, 1961, p. 7—94.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

erudiție și activitate[123]. Specialist în literatura populară scrisă, a publicat, pe lîngă numeroase studii și ediții din acest domeniu, o prețioasă lucrare asupra romanului popular polon din secolul al XVI-lea [124]. Multe din studiile sale stau la hotarul dintre literatura cultă și folclor; în sensul acesta a publicat *Paralele* [125]. În 1938 a publicat legende și basme din Silezia [126]. În fond, în mod special a stăruit Krzyżanowski în direcția prozei populare, a basmului, a poveștii și a anecdotei, ramura de creație pentru care nu se încercase o sistematizare, ca în cazul cîntecului popular. De aceea, pe lîngă preocupările sale de istorie literară, a înregistrat tot ce s-a publicat în domeniul prozei populare și apoi a trecut la sistematizare. Astfel, încă din 1945, învățatul polon discută modul de clasificare a literaturii populare, analizînd sistemele Antti Aarne, Stith Thompson etc. [127]. Apoi, în scurtă vreme, catalogarea sistematică a prozei, cu toate referințele la fiecare poziție și cu toate anexele necesare, a început să apară de sub tipar. Primele două volume din această lucrare de sistematizare, pregătită timp de zece ani, au apărut în 1947, lucrarea completă apărînd în 1962—1963 [128]. Krzyżanowski a studiat cu atenție sistemul Aarne-Thompson, a adoptat apoi clasificarea cea mai logică și limpede și a dat o operă care pune ordine definitivă în haosul de pînă aci al bogatei proze populare polone. Lucrarea este astăzi un model, ca tehnică științifică și concepție, între cele de același fel, apărute pînă acum. Însoțită de bibliografia domeniului, cu o introducere care analizează teoretic sistemele de clasificare, catalogul lui Krzyżanowski pune la îndemîna cercetătorilor un excelent instrument de lucru și valorifică proza populară polonă pe plan internațional.

Krzyżanowski a stabilit cca. 6 000 de teme polone, împărțite în cinci, nu în trei grupe (ca la Antti-Aarne): 1. Povești cu animale (1—299). 2. Basme, nuvele, legende (300—999). 3. Farse și anecdote (1 200—2 440). 4. Povești etiologice (2 441—2 999) și 5 povestiri superstițioase (3 000—8.256). Din volumele apărute recent, primul conține primele două grupe, al doilea ultimele trei grupe.

Dacă cercetările de cultură populară au mers în ultima fază spre considerații de cultură umană în general, literatura populară rămînînd în anexă, Krzyżanowski a îndreptat cercetările în special spre creația literară, ajutat de elevii săi. A condus, din 1947 pînă în 1949, o secție de literatură populară, pe lîngă Institutul de artă populară al Academiei, după care a lăsat secția de aci în seama elevului său Jan Sadownik (aceasta urmărind în special cîntecul popular în corelație cu muzica) și a creat o a doua secție de literatură populară în cadrul Institutului de cercetări literare al aceleiași Academii de științe. Acum se ocupă de adunarea și sistema-

[123] Opera lui ocupă circa 750 de poziții bibliografice (cf. „Pamiętnik literacki", 45, 1954, nr. 1—2, p. 273 și urm.; *Z dziejów polonistyki warszawskiej*, Varșovia, 1964, p. 23—56.

[124] J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, Lublin, 1934, 283 p.; ed. a II-a, Varșovia, 1962, 326 p.

[125] Idem, *Paralele*, Varșovia, 1935, 236 p.; ed. a II-a, Varșovia, 1961, 589 p.

[126] Idem, *Podania i baśni śląskie*, Katowice, 1938.

[127] Idem, *Na drodze do dziejów bajki ludowej*, Jelenia Góra, 1945, 27 p.

[128] Idem, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, 2 vol., Varșovia, 1947, 90 + 218 p.; ediția a II-a întregită: 2 vol., Varșovia, 1962—1963, 314—333 p.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tizarea cîntecelor populare publicate în colecţii şi periodice. De asemenea, se ocupă cu adunarea şi ordonarea literaturii paremiologice [129]. Astfel, activitatea lui Julian Krzyżanowski în domeniul folclorului a dat un mare impuls cercetărilor şi roadele sînt dintre cele mai bogate.

O întreagă pleiadă de cercetători tineri duc o muncă susţinută şi coordonată. Numele lor sînt multe. Vom cita pe Jan Sadownik, preocupat în mod special de valoarea literară a cîntecului popular. A publicat o nouă încercare de clasificare şi sistematizare a cîntecului popular polon [130]. Preocupat de literatura populară este şi Stanisław Świrko. Al. Jackowski a publicat, între altele o bibliografie a publicaţiilor folclorice polone dintre 1945—1954 [131].

Culegerile de literatură populară, basme şi cîntece, devin în ultima vreme din ce în ce mai numeroase şi mai sistematice. O atenţie deosebită s-a dat regiunii de nord, Mazuria. Aci a cules cîntece şi jocuri de copii Augustyn Steffen încă înainte de ultimul război [132]. După război, acţiunea de culegere e mai puternică. Władysław Gębik [133] şi Marian Sobieski [134] au publicat frumoase colecţii de cîntece populare cu melodii. Halina Kurowska a publicat interesante basme ale regiunii [135]. O preţioasă culegere de cîntece din Podhale, regiunea Cracovia, a dat colectivul Zofia Jaworska, Aurelia Mioduchowska, Jan Sadownik, Antoni Śledziewski, sub redacţia lui Jan Sadownik [136]. Colecţia este un model de publicaţie. Din 20 000 de cîntece înregistrate între 1950—1955, autorii au ales numai 1 250, de valoare literară.

E de remarcat aci notarea textelor, cu ajutorul literelor obişnuite, fără complicaţii şi semne diacritice, reţinîndu-se de fapt numai fonetismele de bază. Sistemul acesta a fost pus în practică, pentru textele cu caracter literar, de savantul dialectolog W. Doroszewski. Sistemul a fost reţinut teoretic şi de Zeno Sobierajski [137].

În privinţa culegerilor de bază pentru nevoi ştiinţifice, nu s-a realizat prea mult. Materialele sînt răspîndite. Pentru basme şi poveşti stau încă în picioare colecţiile vechi, chiar cele mai vechi. Roman Zmorski (1852), reeditat la 1902, e reeditat şi azi [138]. Julian Krzyżanowski a pregătit o antologie a celor mai frumoase basme, împreună cu H. Kapeluś [139]. St. Dzikowski

---

[129] Între timp a publicat interesante comentarii despre originea livrescă a multor proverbe polone: *Mądrej głowie dość dwie słowie*, 2 vol., Varşovia, 1960, 610 + 528 p.

[130] Jan Sadownik, *Z zagadnień klasyfikacji i systematyki polskiej pieśni ludowej*, în „Polska Sztuka Ludowa", X, 1956, p. 343—354.

[131] Al. Jackowski, *Das volkskundliche Schrifttum Polens seit 1945*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", III, 1957, p. 227—257.

[132] Augustyn Steffen, *Zbiór polskich pieśni ludowych z Warmii i Mazur*, 3 vol., Poznań, 1931—1938; Idem, *Rymy dziecięce, zagadki i przysłowia rymowane z Warmii*, Cracovia, 1937. VI + 98 p.

[133] W. Gębik, *Pieśni ludowe Mazur i Warmii*, Olsztyn, 1953, 152 p.

[134] Marian Sobieski, *Pieśni ludowe Warmii i Mazur*, Cracovia, 1955, 235 p.

[135] Halina Kurowska, *Bajki Warmii i Mazur*, Varşovia, 1956.

[136] *Pieśni Podhala*, Cracovia, 1957, 392 p.

[137] Zenon Sobierajski, *Jak publikować utwory poezji ludowej*, în „Lud", 1954, p. 755—766.

[138] R. Zmorski, *Podania i baśnie ludu*, Varşovia, 1955, 179 p.

[139] *Sto baśni ludowych*, ediţie de H. Kapeluś şi J. Krzyżanowski, Varşovia, 1957, 415 p. (introducere de J. Krzyżanowski).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a publicat în 1948 un volum de basme, povești și legende [140], pe care le-a refăcut și întregit după mai multe variante, ceea ce e cu totul de neadmis în creația populară. Există și o antologie foarte valoroasă a cîntecului popular polon, dată în 1953 de poetul Julian Przyboś [141]. Folosind cele mai de seamă publicații, Przyboś a întocmit cu răbdare o antologie, care poate fi utilizată științific pînă la apariția unui corpus al cîntecului popular.

Neglijată o vreme, cu articole de specialitate mai mult în „Polska Sztuka Ludowa", literatura populară polonă își are, din 1957, organul său „Literatura Ludowa", din care au apărut pînă acum numeroase volume, fiecare pentru o anumită regiune (Podhale, Kielce, Rzeszow etc.), altele fiind în pregătire. Condusă de un comitet de redacție, compus din Julian Krzyżanowski (redactor principal), W. Doroszewski, Józef Gajek, St. Pigoń, T. Seweryn, Wanda Pomianowska, Jan Sadownik și St. Świrko, „Literatura Ludowa" conține studii și creații literare culese la teren. Astfel, literatura populară este valorificată sistematic pe regiuni, urmînd să se consacre, în continuare, volume întregi unor epoci sau genuri de literatură populară.

Caracteristici ale literaturii populare polone. Literatura populară este un sector al complexului de cultură populară, luată în considerație în totalitatea acestei culturi. Literatura însă poate să reziste și izolat studiului, fiindcă ea nu numai servește, dar și oglindește complexul vieții omului. Ca producție de artă, e una funcția ei în viața socială a poporului și alta judecarea și perceperea ei critic literară, în raport cu condițiile speciale în care s-a dezvoltat și a căpătat nuanțe diferite. Aceeași temă de basm găsită la zece popoare diferite va avea aproape tot atîtea realizări artistice diferite. Nu poate să existe identitate. Cercetările nu au reușit să se ridice pînă acum de la materie la artă. Comparativismul a mers pe linia asemănărilor de motive și teme, catalogînd și cartografiind mereu schematic. Considerăm însă că trebuie să se pună accentul pe deosebirile de percepție a fondului de la grup la grup de oameni și pe mijloacele deosebite de exprimare artistică a acestui fond comun. Exprimarea și realizarea artistică stau în strînsă legătură cu complexul cultural dintr-o anumită epocă sau arie.

Literatura populară polonă se găsește la îngemănarea a două arii de cultură folclorică : una orientală, cu elemente folclorice foarte puternice, păstrate în cea mai mare măsură în forme autentice, alta occidentală, cu elemente folclorice împregnate (cel puțin în literatură) de ecouri livrești. În aria orientală, creația populară merge de jos în sus, în cea occidentală stratul „cult" îi imprimă, în unele cazuri, o direcție inversă. Păstrînd măsura, Naumann avea dreptate, dar numai în parte. Litera-

[140] St. Dzikowski, *Klechdy polskie*, Varșovia, 1948, 447 p.

[141] J. Przyboś, *Jabłoneczka, Antologia polskiej pieśni ludowej*, Varșovai, 1953, 512 p. Publicația devenind imediat de negăsit, datoresc un exemplar prof. L. Kurdybacha de la Varșovia. Între timp, a apărut o excelentă antologie a epicii populare polone în versuri, lucrată de neobositul St. Czernik, *Polska epika ludowa*, Wrocław, 1958, 368 p. De asemenea. Józef Magnuszewski, *Ludowe pieśni, bajki i podania Łużyczan*, Wroław, 1965.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tura populară polonă conține și caracterul oriental al creației, dar are și lustrul folcloric occidental.

Aspectul facețios, glumeț, satiric, de tip occidental livresc, este foarte frecvent în proza populară polonă. Bunăoară, în legenda despre Popiel mîncat de guzgani și urmat la domnie de voinicul din popor Piast, legendă plină de gravitate în forma ei originală, povestitorul timpurilor moderne introduce snoava fricosului negustor pe care locuitorii vor să și-l aleagă nou domnitor, dar care refuză coroana și uzează de tot felul de șiretlicuri ca să scape, de teamă că va trebui să conducă eventual oștile la război. Dezbaterile sfatului pentru alegerea capului încoronat sînt, de altfel, aidoma atmosferii din seimurile polone ale secolului al XVII-lea : nu se ajunge la nici un rezultat. Culoarea și atmosfera sînt deci locale [142].

În basmul cu tema fratelui celui mai mic nătîng [143], ne mișcăm în atmosferă occidentală. Fratele mai mare e cîntăreț din orgă, cel mijlociu e „cavaler", militar umblat prin multe țări. Numai cel mic a rămas țăran. Pentru a învia pe maică-sa, merge să aducă apă vie și înfruntă scene de infern, cu cățărări pe stînci abrupte, cu jivine fioroase, care-l urmăresc și-l sîngerează, cu păduri care îi ard în cale, copacii prăbușindu-se unul peste altul în zgomot greu și surd, dar întîlnind și atmosferă de basm oriental, balaurul cu șapte capete, pe care i le retează însă prea repede, față de zvîrcolirile luptei din basmele românești. Palatul subteran este de aur, cu sală de aur, în care lampa de aur e atîrnată cu lanț de aur. Aurul, nu cleștarul, ia ochii povestitorului și ascultătorului. Pe covoare moi dansează fete gingașe, care vor să-l ademenească, dar el se gîndește la fata lui din sat, ceea ce învederează o anumită înclinare „pastorală", idilică, specifică literaturii apusene. Ajuns la apa vie, eroul este sfătuit de „pomul de argint care cîntă" să stropească cu apa, la coborîre, stîncile din cale. Din fiecare iese pe rînd cîte un om. O mulțime imensă îl urmează în sat (în ea și cei doi frați ai săi reînviați de el). În sat înviază pe maică-sa și are loc nunta cu fata care-l aștepta, rămînînd apoi domn peste țară. Nu se vede împăratul și curtea la care să tindă și să ajungă feciorul din popor.

Unul din cele mai frumoase și pline de finețe basme polone este *Straszny potwór* (Monstrul fioros) [144], pe tema „aflatului" sau „uitatului" din basmele românești, dar desfășurat în stil occidental ca în *La belle et la bête*. Monstrul blestemat poate redeveni om, dacă o fată suferă prezența lui o perioadă de vreme. În basmul polon, tatăl fetii nu este împărat, ci „negustor bogat". Pleacă peste mări și țări cu corabia să-și desfacă grîul. Fata mare îl roagă să-i aducă un șirag de perle, în schimb, cea mică, trandafirul albastru care nu se ofilește niciodată. Corabia e împinsă de furtună spre o insulă necunoscută, unde negustorul dă de un palat fără

[142] *Powieść o Abrahamie Prochowniku*, în R. Zmorski, *Podania i baśnie ludu*, Varșovia, 1955, p. 40—44.

[143] *Sobotnia Góra*, *ibidem*, p. 12—21.

[144] *Ibidem*, p. 43—60. Un basm similar la Z. Gloger, *Baśnie i powieści*, Varșovia, 1879, p. 75—80.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ţipenie de om. Palatul e un castel occidental. Pardoseala e din marmură roşie, pereţii din marmură albă. Un cămin larg, în care ardea focul, era înconjurat de bănci grele de stejar. Pereţii erau acoperiţi de panoplii cu arme şi embleme. De asemenea, atîrnau pe ei capete de cerb, de mistreţi, de urşi şi de lupi. Într-o sală aştepta masa plină de bunătăţuri, iar o inscripţie invita la gustare. În grădina minunată a palatului, negustorul a dat de trandafirii albaştri. A cules un buchet şi cînd să plece, simte o labă grea pe umăr. La spate, stătea o dihanie oribilă, cu înfăţişare de urs, cu coarne răsucite în cap şi colţi de mistreţ în gură. Dihania i-a spus că-l iartă, dacă se angajează pe jurămînt să-i aducă fata care a cerut florile şi-o lasă singură cu el un an de zile. „Să nu-i duci grija — a continuat monstrul — şi eu îţi jur că nu-i voi face nici un rău". După un timp, tatăl a apărut cu fata şi monstrul i-a găzduit şi ospătat o săptămînă cu maniere de cavaler medieval. Cînd tatăl a plecat, fata a început să plîngă amarnic la fereastra ce da spre mare. Atunci, dihania s-a apropiat delicat şi i-a spus în limbaj ales : „Nu plînge, frumoasă fată, şi nu fi necăjită pe mine, că din cauza mea vei petrece în această pustietate un an de zile... Între timp eu şi întregul palat sîntem la dispoziţia ta". I-a dat apoi un clopoţel de aur, cu ajutorul căruia să-şi îndeplinească orice dorinţă, şi un fluier de argint, în care suflînd, îl va chema pe el, de va vrea. Fără voia ei însă, niciodată n-are să vină la ea şi s-o sperie cu înfăţişarea lui.

Fata şi-a făcut de lucru, o vreme, singură, dar pe urmă i s-a făcut dor de vorbă omenească şi monstrul vorbea frumos. L-a chemat întîi pe întuneric ca să nu-l vadă. Monstrul vorbea aşa de frumos şi îi spunea minunate poveşti. L-a chemat apoi în plină zi şi, încet, încet, a început să se obişnuiască cu el şi să se distreze. Puneau la cale diferite jocuri şi îi venea chiar să-i poruncească să sară peste băţ, dar la asemenea umilinţe nu l-a pus. Cu împlinirea anului, monstrul devenea tot mai trist, pînă cînd într-o zi l-a găsit în grădină, sub trandafirii albaştri cu botul umezit de lacrimi. Întrebîndu-l de ce plînge, monstrul s-a uitat galeş în ochii ei şi oftînd, i-a spus : „Pentru că în curînd mă vei părăsi pentru totdeauna şi eu te iubesc". Fata a rîs cu hohote şi monstrul s-a ascuns amărît în tufişuri. În zadar l-a mai chemat. N-a apărut decît în ziua plecării. El i-a dat un măr roşu de mărgean şi i-a spus că de se va îngălbeni, înseamnă că e bolnav, iar de se va albi de tot, înseamnă că e pe moarte de dorul ei. I-a dat şi un inel, care pus pe deget o va ajuta să călătorească repede la el pe insulă, de va voi.

Fata a plecat totuşi fericită că-şi revede pe ai săi. După un timp i-a venit însă în minte monstrul cu purtarea lui blîndă şi vorbă frumoasă, cu lacrimile şi dragostea lui fără nădejde, şi a început să ia seama mărului. Acesta se îngălbenea mereu, pînă a început să devină alb. Atunci fata şi-a dat seama că monstrul se stinge. A pus inelul primit pe deget şi s-a pomenit pe insulă. L-a căutat în grabă în palat şi l-a chemat în zadar. L-a găsit, la urmă, sub trandafirul albastru, cu ochii închişi, în nesimţire, fără viaţă. Dîndu-şi seama că ajunsese în această stare din dragoste pentru ea, i-a luat botul, şi lipindu-şi disperată faţa albă de el, l-a sărutat fierbinte, ca o ultimă răsplătire. Şi-atunci, minunea lui Dumnezeu, mon-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

strul fioros s-a transformat pe loc într-un tînăr frumos, sub puterea miraculoasă şi simbolică a iubirii. O dată cu el, toate s-au schimbat în jur. Pădurea s-a transformat în oraş şi pe străzi au apărut oameni, toţi venind să-i mulţumească fetei pentru binele ce l-a făcut tuturor. Şi s-a făcut nuntă mare patru săptămîni. „Iar tînărul rege şi regina au trăit după aceea multă vreme fericiţi şi dacă n-au murit, încă mai trăiesc".

Basmul, după cum se vede, are elemente constitutive larg cunoscute : tînărul transformat în monstru, floarea minunată pe care monstrul o cedează în schimbul întîlnirii cu fata, obiecte miraculoase etc. În schimb, relaţiile dintre eroi sînt deosebite. Eroul din basmele sud-est europene e aspru, îi pune femeii cerc peste pîntec ca să nu poată naşte decît la voia lui, e nemilos. Cîştigă preţuirea şi dragostea femeii cu asemenea purtare. Eroul din basmul de mai sus e un sentimental, care face din femeie o imagine pură şi pentru care e în stare de orice sacrificiu. Manierele de curte sînt evidente. E o atmosferă de roman popular erotic, medieval apusean, nu e de roman esopic oriental, în care femeia e comparată cu căţeaua. Firile şi caracterele eroilor sînt diferite, după climatul cultural în care se integrează creaţiile. În basmul românesc, fata unelteşte cu maică-sa şi aruncă pieile monstrului pe foc, pricinuindu-i rău, în basmul polon, şi în general apusean, fuge de acasă, după pornirea curată a inimii ei, caută „monstrul" şi-l scapă de blestem, fiindcă este monstru numai la făptură, dar are inimă omenească.

Între basmele polone există motivul occidental „Lenore" [145] dar şi motivul peştelui de aur [146] prelucrat de Al. Puşkin. Creaţiile populare au specificul lor, care poate fi urmărit pînă la expresia verbală, ceea ce nu poate fi făcut aici.

În privinţa cîntecului popular, am arătat că, de asemenea, în balade există o întrepătrundere între elementele de tip occidental şi cele orientale [147]. Cîntec epic poematic, de tipul celor româneşti, sîrbeşti sau ruseşti, nu există. Cîntecul în general e melodic, de tipul vechii „balade" occidentale. Cîntecele lirice sînt adesea scurte şi nu au imagini destul de expresive :

Nie chcę ja być krolem
Ani świata panem
Jeno jak ja kocham
Wzajem być kochanym [148]
(Nu vreau să fiu rege
Şi nici domn pe lume,
Dar cînd eu iubesc
Vreau să fiu iubit).

---

[145] R. Zmorski, *op. cit.*, p. 67—74 : *Ucieczka*.

[146] Z. Gloger, *op. cit.*, p. 45—53.

[147] I. C. Chiţimia, *Poezia populară narativă. Balada*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", VI, 1957, p. 620—623.

[148] Z. Gloger, *Krakowiaki*, Varşovia, 1879, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sau

Kto miłości nie zna
Jest bardzo szczęśliwy
Noc wolna do spania
I dzień nie tęskliwy [149]
(Cine dragostea nu știe
Este foarte fericit
Noaptea poate să se culce
Și ziua e liniștit).

De fapt, multe dintre cîntece sînt glumețe și comice. În schimb, cîntecele de seceriș, ca și cele de nuntă (cîntecul miresei bunăoară) sînt foarte bogate și unele dintre ele de valoare artistică. În special cîntecele de seceriș au un conținut foarte asemănător cu ceea ce s-a păstrat la noi în „Cîntecul cununii" din Transilvania [150], desfășurarea ceremonialului fiind același.

Este interesant de remarcat că între cîntecele populare polone se găsește motivul *Amărîtei turturele*, cu deosebire că locul turturelei îl ia porumbița [151].

Bocetul este mai puțin variat și imaginea care intervine frecvent este aceea a porumbului, care iese din trupul celui răposat și zboară spre o pajiște verde. Fără îndoială, există și „improvizație" în care mama, de pildă, plînge dispariția fiicei „intrată în somn greu" și cheamă pe iubit sau pe rude s-o scoale [152].

Cîntecele de leagăn sînt duioase și cu imagini plastice, adresîndu-se copilului care e așteptat să crească și să mîne naiv gîștele în cîmp sau să se joace cu vițelul.

Dramaturgia populară e bogată, dar din ea ne interesează în mod special *Herody*, adică *Irozii* sau *Vicleimul* de pe teritoriul românesc, unde se pare că a pătruns din nord. Desfășurarea este aceeași : o parte gravă despre nașterea lui Cristos, cu călătoria și ascultarea magilor, cu ordinul de omorîre a pruncilor dat de Irod, cu cîntece de colind, iar altă parte, cu scene distractive comice și satirice [153]. Există și alte forme teatrale de tipul „caprei" (Turoń), care se practică în timpul sărbătorilor de iarnă.

Paremiologia, printr-un număr de texte latine medievale, a devenit în bună parte de domeniu internațional, proverbele coborînd în folclor. Astfel, proverbul românesc „Calul de dar nu se caută pe dinți" își are corespondent identic în polonă : „Darowanemu koniowi nie patrzy się w zęby". De asemenea : „Cine sapă groapa altuia cade singur în ea" se regăsește întocmai în paremiologia polonă : „Kto pod kim dołki kopie,

[149] Z. Gloger, *Krakowiaki*, Varșovia, 1879, p. 115.
[150] cf. Z. Gloger, *Zwyczaje doroczne*, ed. a II-a, Varșovia, 1888, p. 28.
[151] Z. Gloger, *Pieśni ludu*, Cracovia, 1892, p. 237.
[152] Cf. I. C. Chițimia, *Cîntece funerare populare*, în SCLF, VIII, 1959, nr. 3—4, p. 624.
[153] Z. Gloger, *op. cit.*, p. 56—58. Vezi și A. Fischer, în „Lud", 19, 1913, p. 31—70.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sam w nie wpada" sau „O wilku mowa, a wilk tu". (Vorbeşti de lup şi lupul e aci) etc. [154]. Între zicale, se aude exact : „Nu zice hop pînă n-ai sărit" (Nie mów hop, póki nie przeskoczysz). Totuşi sînt şi nuanţe deosebitoare. Bunăoară, proverbul românesc „Munte cu munte se întîlneşte, dară-mi-te om cu om" conţine în el imaginea de basm a munţilor, care se bat cap în cap şi produc apă vie. Proverbul polon nu pleacă de la poezia basmului, ci de la realitatea exactă, cînd afirmă : „Munte cu munte nu se întîlneşte, dar om cu om întotdeauna" („Góra z gorą się nie zajedzie, ale człowiek z człowiekiem zawsze"). Pe lîngă asemenea proverbe asemănătoare ca expresie şi de circulaţie europeană, cu nuanţe uneori locale, există altele plecate de la întîmplări interne. De pildă, proverbul „Wyszedłjak Zabłocki na mydle" (A nimerit-o ca Zabłocki cu săpunul), notat încă din secolul al XVII-lea de W. Potocki (*Moralia*, II, ed. 1916, p. 199) şi cules în secolul al XIX-lea [155], pleacă de la întîmplarea nobilului Zabłocki, care transportînd săpun pe corăbii proaste la Gdańsk, a pătruns apa şi i l-a distrus. Trimiţîndu-l apoi pe uscat, l-a pierdut şi aşa [156]. Alte proverbe îşi au originea în texte vechi : „Płaczę jak bóbr" (Plînge ca brebul — fuduliile), după Esop ; „Fora ze dwora" (Afară din rai, — Adame), „Ocknął się Holofernes" (S-a trezit şi Holofern) etc., fapt care dovedeşte naşterea lor într-un anumit mediu de cultură socială şi spirituală. Dacă proverbele au fizionomie internaţională, ghicitorile se prezintă în sumedenie de forme locale : „Stă fetiţa în pivniţă şi lucrează fără aţă şi igliţă" (albina) ; „Cine vine mereu la uşă, dar înăuntru nu intră niciodată " (cheia) etc. Există apoi probleme de matematică populară, între care nu lipseşte trecerea peste rîu a lupului, a caprei şi a verzei. Altele sînt însă enunţări populare locale [157].

Jocurile de distracţie, practicate în special de copii, sînt şi ele, în majoritate, de caracter internaţional. Ei se joacă „De-a pui-a gaia" (Gąski), „Baba-oarba" (Ślepa babka), „De-a mişca" (Sitko) [158] etc. Unele sînt variante la ceea ce se cunoaşte în general, ca „Obrączka" (Inelul), în care, pe sfoară în cerc, se plimbă, pe la spate, din mînă în mînă un inel. Unul dintre copii îl caută pînă îl găseşte la cineva. Respectivul îi ia locul. Jocul este însoţit tot timpul de un foarte frumos cîntec [159]. Copiii invocă în versuri luna nouă, soarele, ploaia, curcubeul, care poate sorbi peşti, broaşte şi animale şi plouă cu ele pe urmă. De aci invocarea :

Tęczo, tęczo nie pij wody
Bo narobisz ludziom szkody
(Curcubeule, curcubeule, nu bea apă
Ca să nu faci oamenilor pagubă).

---

[154] Cf. I. I. Chiţimia, *Paremiologie*, în SCLF, IX, 1960, nr. 3, p. 474.
[155] Z. Gloger, *Zabawy, gry ...*, Varşovia, 1891, nr. 149.
[156] cf. Jan St. Bystroń, *Kilkanaście przysłowi*, în „Lud", 24, 1925, p. 93.
[157] cf. Z. Gloger, *op. cit.*, nr. 122 şi 123.
[158] *Ibidem*, nr. 11, 29 şi 12.
[159] *Ibidem*, nr. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De asemenea, copiii folosesc în joc formule internaționale. De pildă, „Eile Meile" și "Ele Mele Zuckerseele", ca și varianta românească „Halea Malea", se găsește foarte des sub forma „Ene mene (kuropene) [160]. Luarea în zeflemea, în formule legate de nume, e frecventă și în folclorul polon : „Anna, stara panna" (Ana fată bătrînă), „Bartoszu, kura w koszu" (Bartoș, găină-n coș), ca în jocurile românești, care însă sînt mai dezvoltate : „Ana Coțofana, scoate puii toamna și îi bate bruma și-i mănîncă ciuma" etc.

Imitarea glasurilor de păsări și animale are curs general. Glasul cocoșului „Kukuryku Magda, same kluski zjadła. . ." [161] corespunde românescului „Cucurigu Mango, mărita-te-ai, Stanco. . ." Răcănelul este imitat prin „Ryba, ryba, rek, rek, rek" [162].

În consecință, în folclorul polon sînt reprezentate toate speciile literaturii populare. Cele în care expresia verbală și imaginea artistică joacă un rol important, ca basmul și cîntecul, au caracteristici proprii, iar cele în care ideea, exprimată concentrat, deține prioritatea, se remarcă fie prin formulări identice (folclorul larg răspîndit), fie prin creații locale în forme proprii.

Popoarele au preluat mereu temele și ideile, dar au creat în cea mai mare măsură cu noi mijloace artistice. Cele arătate mai sus sînt numai scurte semnalări într-o lucrare de sinteză folcloristică. Va trebui în mod special să se stăruie asupra definirii artistice a creației populare, pe genuri și specii.

IV CONCLUZII

Cultura și literatura folclorică polonă dispun în primul rînd de vechi izvoare istorice. Cu mult înainte de preocupări și teoreticizări folclorice, cărturarii și scriitorii poloni au notat din plin elemente de cultură populară. Am urmărit aceste urme vechi în prima parte a lucrării, fiindcă ele au avut o circulație largă, au persistat și în cultura populară românească și în felul acesta, prin comparație, ne putem face o idee de vechimea și cursul lor pe teritoriul românesc. Legenda lui Papură Vodă mîncat de guzgani, cu circulație la poloni în secolul al XII-lea, obiceiul Caloianului, veche practică, magică, amintit în Polonia în secolul al XV-lea, ceremoniile de sînziene (Drăgaica), cultul morților (moșii) cu reflexe în literatură, din secolul al XV-lea, travestirile teatrale și obiceiul „vergelatului" din același secol, practici vrăjitorești din aceeași vreme și pînă în secolul al XVIII-lea, în care sînt amestecate în Polonia și femei de origine românească, toate acestea ne dau o imagine și despre ceea ce se petrecea la poporul român, aria culturii populare și vinele ei de circulație fiind, în mare măsură, comune.

Dar urmele acestea vechi ne dau știri despre frumoase legende reluate de marii scriitori poloni, despre snoave de caracter popular polon din secolul al XVI-lea, despre întîiul cîntec popular notat în limba polonă în secolul al XV-lea, despre balade din secolul al XV-lea și al XVI-lea, despre cere-

[160] A. Steffen, *Rymy dziecięce*. Cracovia, 1937, p. 12.
[161] *Ibidem*, p. 39.
[162] *Ibidem*, p. 35.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

monialul de nuntă şi de înmormîntare (cu urme de bocet) din aceeaşi epocă, despre mitologia locală începînd din secolul al XV-lea, despre obiceiuri pătrunse în Polonia de la popoare vecine. Avem astfel imaginea trecută a culturii şi literaturii populare polone, în ce are ea comun cu celelalte popoare şi în ce are specific.

Sfîrşitul secolului al XVIII-lea a însemnat trezirea interesului pentru cultura populară printre luptătorii progresişti „iluminişti" care asaltează şi cetatea închisă a drepturilor cetăţeneşti. Cercetările propriu-zise se deschid cu începutul secolului al XIX-lea şi sînt dominate de pasiune şi entuziasm romantic. În acest sens, întîia mare figură de folclorist este Adam Czarnocki (pseudonim Chodakowski), care a imprimat culegerilor un cadru larg etnografic. Folclorul a devenit un miraj şi culegerile s-au înteţit progresiv, ajungînd în a doua jumătate a secolului al XIX-lea la opera uriaşă, inegalabilă în Europa, a lui Oskar Kolberg. Drumul lui e cel deschis de Chodakowski. Cercetările folclorice se ridică apoi la concepţia ştiinţifică a lui Jan Karłowicz, care, din punct de vedere literar, s-a ocupat cu predilecţie de adunarea, studierea şi sistematizarea cîntecului popular. Numărul amatorilor şi al cercetătorilor ştiinţifici s-a înmulţit considerabil. În aceeaşi vreme, au luat naştere instituţii şi reviste de cultură folclorică ca „Wisła" şi „Lud" de nivel european.

Secolul al XX-lea a însemnat intrarea studiilor polone, în domeniul culturii populare, pe arenă mondială, prin cercetările la teren ale lui Czekanowski în Africa, Br. Malinowski în Melanesia, Maria Czaplicka în Siberia şi Asia, K. Moszyński pe teritoriul slavilor, K. Dobrowolski în Carpaţi, cum şi prin teoriile şi metodele de cercetare ale aceloraşi în sectorul etnologiei şi etnografiei. Tinzînd la definirea specificului culturii populare, învăţaţii poloni au luat în consideraţie complexul vieţii şi culturii popoarelor (pînă la probleme de antropologie), punînd accentul pe cultura materială şi socială şi negăsind necesar să introducă în argumentare prea mult creaţia populară. S-a ajuns aci de la ideea falsă că literatura populară nu ar avea elemente distinctive, circulînd întocmai de la popor la popor. În realitate, creaţia literară populară are caracter distinctiv de la popor la popor şi ea poate să intre ca argument în construcţii teoretice mai largi decît obiectul literaturii şi artei. În ultima vreme, se pare că limbile încep să se încurce şi mai rău, atît din punctul de vedere al accepţiei terminologiei, cît şi din punctul de vedere al lărgirii obiectului unor discipline. Astfel, folcloristica se restrînge tot mai mult la domeniul creaţiei literare, legată fiind mai cu seamă de istoria literaturii, ceea ce nu poate să fie decît în avantajul studierii literaturii populare. În schimb, etnografia consideră că literatura nu e decît un sector al ei şi nu vrea s-o scape, deşi n-a făcut absolut nimic în ultima fază de cercetări pentru progresul studiilor în direcţia aceasta. Etnografia tinde, în ultima vreme, în Polonia, prin propunerea făcută în 1956 de prof. Dobrowolski, să se ocupe şi de cultura tehnică a muncitorilor din fabrici [161]. Ea tinde astfel spre proporţiile pe care le luase sociologia după primul război mondial, care înghiţise toate disciplinele. După al doilea război mondial sociologia a murit şi reînvie acum la pro-

[161] Cf. „Etnografia polska", I, 1938, p. 412 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

porții rezonabile. Prof. K. Moszyński s-a ridicat cu toată hotărîrea împotriva lărgirii obiectului etnografiei.

Dacă etnografia și etnologia s-au angajat tot mai complicat în probleme de teorie a culturii populare, de la care vrea, după cum se vede, să urce mai sus, literatura populară a rămas în seama literaților. Aceștia, în frunte cu prof. Julian Krzyżanowski, i-au adus în ultima vreme și cele mai mari servicii. Munca organizată în cadrul Institutului de cercetări literare de pe lîngă Academia de științe, sau în cadrul Institutului de artă populară a și dat primele rezultate temeinice. De la lucrări de sistematizare a creației populare, în plină desfășurare, oamenii de știință din acest sector vor să urce progresiv la studierea și definirea fenomenului artistic local, care să iasă în evidență în comparație cu creația altor popoare. Este neîndoielnic că fenomenul literar nu poate să fie mai bine studiat de altcineva decît de specialiști în problemele de literatură.

În general, folcloristica polonă are, din punct de vedere istoric, o diagramă dintre cele mai interesante și cunoașterea ei, ca și a elementelor de folclor ne ajută, prin comparație, la înțelegerea mai exactă a culturii și literaturii folclorice ale poporului român.

Aprilie — iunie 1958

INTRODUCTION AU FOLKLORE POLONAIS (II)

RÉSUMÉ

L'auteur entreprend l'analyse des recherches polonaises dans le domaine de la culture et de la littérature populaire pendant la deuxième moitié du XIX-ème siècle et le XX-ème siècle.

La culture et la littérature populaire commencent à cette époque à être étudiées selon des méthodes rigoureusement scientifiques, en conformité avec les théories générales concernant l'homme, l'apparition et le développement des formes de culture humaine.

Tout d'abord on considère l'activité de R. W. Berwiński (1819—1897), le premier folkloriste polonais qui a soutenu dans „Studia o literaturze ludowej" (1852) qu'il faut collectionner la littérature populaire sans que le collectionneur y apporte la moindre modification du texte. Ensuite il est question de l'activité exceptionnelle d'Oskar Kolberg (1814—1890), lequel a publié dans une ample série de volumes portant le titre général de *Lud* (Le Peuple), de riches matériaux de culture et de littérature populaires provenant de toutes les régions du pays. L'auteur mentionne également les recherches de folklore et de dialectologie combinées, entreprises par L. Malinowski (1839—1892).

A partir de 1874 les recherches folkloriques se trouvent sous les auspices de l'Académie Polonaise des Sciences de Cracovie. Les théories sur la culture populaire gagnent en profondeur et en extension. Jan Karłowicz (1863—1903) pose les fondements scientifiques des problèmes folkloriques dans leur ensemble, dans l'esprit de la théorie évolutionniste de la vie et de la culture humaine. Parmi les évolutionnistes il faut aussi mentionner K. Moszyński (1887—1959), dont la *Kultura ludowa słowian* (1922—1939) est une œuvre monumentale au point de vue de la profondeur et de l'interprétation. Les études polonaises d'anthropologie et d'ethnologie avec des implications du domaine de la culture connaissent progressivement un grand essor. Dans cette direction il faut distinguer les travaux de base entrepris par St. Poniatowski (1884—1945) et

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Jan Czekanowski (1882—1965) dans l'esprit de l'historisme; le nom de Br. Malinowski (1884—1942), qui a entrepris de longues recherches parmi des tribus primitives et qui a émis la théorie de la dépendance fonctionnelle de la culture, est également connu dans le monde entier.

La littérature populaire proprement dite a été étudiée de manière scientifique dans certains travaux de valeur par des ethnographes comme Adam Fischer (1889—1943) ou Jan St. Bystroń (1892—1964), par des historiens littéraires, tels St. Pigoń (né en 1885) et surtout Julian Krzyżanowski (né en 1892), ce dernier ayant publié des travaux fondamentaux tels *Paralleles* (II-e édition 1961), *Polska bajka Ludowa* (II-e éd. 1962), *Mądrej głowie dość dwie słowie* (1960), etc.

En fin de compte l'auteur analyse et met en évidence toute une série d'espèces folkloriques de la littérature populaire polonaise par rapport au folklore roumain; il fait également des considérations sur le conte, la chanson populaire, la parémiologie, le folklore des enfants, etc.

ВВЕДЕНИЕ В ПОЛЬСКУЮ ФОЛЬКЛОРИСТИКУ (II)

РЕЗЮМЕ

Автор посвящает свою работу польским исследованиям в области народной культуры и литературы второй половины XIX-го и начала XX-го века.

В этот период народное творчество начинает подвергаться строго научному изучению в соответствие с теориями о человеке вообще и о появлении и развитии форм человеческой культуры в частности. Прежде всего учитывается деятельность Р.В. Бервиньского (1819—1897 гг.), первого польского фольклориста, поддержавшего в своей работе „Studia o literaturze ludowej" (1852 г.) издание произведений народного творчества без всякого вмешательства в текст со стороны собирателя. Среди других освещается и исключительный труд Оскара Кольберга (1814—1890 гг.), в целом ряде томов, под общим заглавием „Lud" (Народ), опубликовавшего богатые материалы, связанные с фольклором различных областей страны. Отмечаются также параллельные исследования — в области фольклора и диалектологии — Л. Малиновского (1839—1898 гг.).

С 1874 года исследования по фольклору входят в компетенцию Польской Академии Наук в Кракове. Теории народной культуры становятся все более глубокими и разнообразными. Ян Карлович (1863—1903 гг.) даст фольклористике научное обоснование, в большой мере опираясь на эволюционистскую теорию жизни и культуры человека. К эволюционистам принадлежит и К. Мошиньский (1887—1959 гг.), произведение которого „Kultura ludova Słowian" (1923—1939 гг.) является монументальным трудом, обладающим исключительной глубиной интерпретации. Развиваются и достигают большого расцвета исследования польских ученых в области антропологии и этнологии, с освещением вопросов культуры. В этом плане особенно отличаются Ст. Понятовский (1884—1945 гг.) и Ян Чекановский (1882—1965 гг.), авторы солидных трудов, написанных в духе историзма, а также Бр. Малиновский (1884—1942 гг.) известный во всем мире длительными исследованиями, проведенными среди народов первобытных племен и выработанной им теорией функционализма культуры.

Народное литературное творчество в собственном смысле этого слова подверглось научному исследованию в ценных работах таких этнографов как Адам Фишер

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(1889—1943) или Ян Ст. Быстронь (1892—1964), а также историков литературы, как Ст. Пигонь (род. в 1885 г.) и особенно Юлиан Кржижановский (род. в 1892 г.); последний опубликовал такие солидные труды как „Paralele" (Изд. II — 1961 г.), „Polska ludowa bajka" (Изд. II — 1962 г), „Mądrej głovie dość dwie słowie" (1960) и т.д.

В заключение автор анализирует целый ряд фольклорных жанров характерных для польского народного творчества, в сравнении с румынским фольклором, делая различные замечания о сказке, народной песне, пословице и поговорке, детском фольклоре и т.д.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ELEMENTUL DRAMATIC ÎN *PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR* DE LIVIU REBREANU

DE

CONSTANTIN JALBĂ

Creație realistă, de mare densitate epică, cu neîntrecute virtuți ale geometriei marilor planuri — opera lui Rebreanu dezvăluie o dată mai mult artistul prin dramatismul ei de tăioasă veridicitate. Mișcată de o viziune extinsă și gravă asupra lumii, percepția scriitorului este prin excelență dramatică, dezavuînd gestul liric — mai îndelung — în fața vieții și a naturii. Maestru al potențării dramatice, comparabil poate în planul literaturii noastre numai cu Caragiale, Rebreanu transfigurează faptul de viață, surprinzînd de fiecare dată esența lui tragică, conflictuală, într-o semnificație generală superioară. Este o linie definitorie a artei sale, care-l așază în galeria marilor cronicari ai omului, în ipostaza dialogului acestuia cu viața și istoria.

Scriitorul este mai ales artist în înfățișarea sentimentelor severe, dramatice prin structura lor — cum sînt mînia, durerea, frica, ambiția și toate stările lor intermediare și adiacente. Registrul sufletului uman în *Răscoala*, *Ion*, *Pădurea spînzuraților*, cunoaște în general atari sentimente, dragostea de pildă fiind abordată mai ales în aspectul ei instinctual, primar. Rebreanu, de altfel, n-a scris niciodată un roman al dragostei (*Ciuleandra* nu poate fi socotit ca atare), iar nuvelele și povestirile cu subiect erotic sînt ilustrații secundare ale artei sale. Universul uman rebrenian este dinamic și grav, guvernat de o etică aspră, inflexibilă și neiertătoare, rotunjită din tipare esențiale ale vieții, ale pămîntului.

Caracterul funcțional dramatic al artei lui Rebreanu apare pregnant în cunoscuta sa operă *Pădurea spînzuraților*. Roman de investigație psihologică, cu varii implicații social-istorice, *Pădurea spînzuraților* a rămas în literatura noastră una dintre cele mai prestigioase lucrări epice despre primul război mondial imperialist. Acest document zguduitor, de denunțare a monstruosului hibrid al istoriei — care a fost imperiul austro-ungar — a însemnat totodată o marcantă afirmare a epicii românești peste hotare. Larga lui receptare mondială o mărturisește faptul că, după apariție,

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, Nr. 2, P. 323–343, BUCUREȘTI, 1966

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a fost tradus în patrusprezece limbi — şi nu socotim hazardată încadrarea lui alături de *Focul* lui Barbusse, sau de romanul *Pe frontul de vest nimic nou* al lui Remarque.

În elaborarea cărţii sale, Rebreanu a pornit de la elemente intim dureroase pentru el. Născut şi crescut în Transilvania, scriitorul a fost într-o vreme sublocotenent în armata austro-ungară, şi, după trecerea sa în vechea Românie, la cererea guvernului austro-ungar este arestat, extrădat şi întemniţat la Gyula, pentru culpa de „dezertare". După cum arată motto-ul cărţii, fratele său, Emil, ofiţer în armata imperiului, a fost spînzurat pe frontul din Ardeal, ca şi Apostol Bologa, pe aceleaşi locuri şi pentru aceeaşi vină. Înainte de a începe scrierea cărţii, Rebreanu a reconstituit la faţa locului firul dramei fratelui său şi a ţinut în mînă, înfiorat, acelaşi chipiu pe care, în roman, Bologa, înainte de execuţie, îl va schimba cu o pălărie civilă. Sînt aici, aşadar, elemente sensibile, cu valenţă obiectivă, care explică acea severă şi stranie veridicitate a romanului . Cartea pare să fi fost scrisă într-o stare de dilatare a conştiinţei, prin care trece şi Apostol Bologa, evident mai acut, atunci cînd, din maşină, în drum spre cartierul diviziei, priveşte spînzuraţii din marginea pădurii „aşa de lămurit că ar fi putut spune despre fiecare cîţi nasturi avea pe hainele murdare şi zdrenţuite".

Denunţînd războiul, *Pădurea spînzuraţilor* nu este însă, la drept vorbind, un roman de război. Lipsesc cu totul scenele de luptă şi bombardament, cu excepţia momentului în care e distrus reflectorul rusesc, atît de iritant pentru poziţiile austro-ungare. Dacă ne amintim bine, Liviu Rebreanu consemnează un singur soldat răpus de gloanţe; Bologa îi zăreşte cadavrul undeva între linii, rămas acolo ca un vestigiu al unui război care a fost mai demult. Războiul este doar un cadru şi acţiunea romanului se derulează într-un fel de pauză îndelungată a lui . Singura scenă de atac se consumă epic sumar, prin rănirea lui Bologa şi-apoi, indirect, în relatările locotenentului Varga, la spitalul de campanie. În *Pădurea spînzuraţilor* nu găsim, aşadar, realismul nud şi brutal al războiului, pe care-l întîlnim, de pildă, în *Focul* lui Barbusse, deşi acţiunea cărţii se desfăşoară pe fundalul lui întunecat. În amintirile sale despre scriitor, Fanny Rebreanu ne dezvăluie intenţia intimă a prozatorului: „... am dorit mult — a spus Rebreanu — ca *Pădurea spînzuraţilor* să nu fie o carte numai de război, ci, mai ales, una de suflet". Scriitorul s-a arătat, într-adevăr, consecvent acestei intenţii. Romanul este monografia lucidă a unui impresionant proces de conştiinţă, transcris în linii severe, uneori aproape clinice, de un tragism înmărmuritor. Romanul depăşeşte însă sfera restrînsă a unei drame individuale, atingînd aproape dimensiunea istorică a dramei sociale. *Pădurea spînzuraţilor* evocă, în ultimă analiză, drama naţiunilor oprimate din sînul imperiului austro-ungar, tîrîte într-un război în care, aşa cum spune un personaj al romanului „nişte stăpîni urîţi au trimis robii să moară ferecîndu-şi lanţurile". Romanul înfăţişează impasul tragic în care se găseau aceste mulţimi multinaţionale, de fapt majoritare în armata imperiului: acela de a alege „între gloanţele inamicului şi ştreangul patriei". Sub presiunea tot mai puternică a măsurilor represive din sînul acelei adevărate „închisori a popoarelor" care a fost imperiul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

austro-ungar, mulțimi compacte de soldați și ofițeri trec linia frontului, aducînd armata în prag de marasm. Numai în primele trei luni ale anului 1918, o statistică oficială menționa, pentru Ungaria, un număr de 446.000 de dezertori.

Apostol Bologa extrage puține concluzii juste din împrejurările excepționale prin care trece, dar în felul său egocentric, limitat și tribulativ, ajunge totuși la decizie. Destinul său răsfrînge, în tiparul unui caz neliniar și contradictoriu, fenomenul febril și complex al afirmării conștiinței naționale a românilor ardeleni. Tocmai de aceea realismul romanului ni se pare însumat în mare măsură esenței lui epice. Rebreanu a încercat să dea eroului său o mișcare umană complexă, o încărcătură afectivă și morală care nu este tocmai a omului obișnuit, dar nici nu se separă — în datele ei esențiale — de tipologia individualismului mic-burghez. Scriitorul acordă chiar eroului său tenta unui conformism inițial, fundat oarecum filozofic, care va face și mai surd șocul realității, va agrava curba procesului său sufletesc. Dramatismul cărții izvorăște din această potențare umană a unui caz confirmat cu evidență de istorie. Folosind tehnica romanului monografic, Rebreanu nu întreprinde însă o analiză „închisă" a eroului, destinul acestuia avînd — cel mai adesea — o determinare obiectivă. Anumite scene (execuțiile, discuția de la popota ofițerilor, momentele din Parva etc.) au o valoare autonomă, adunînd semnificații și date mai ample. Diverse personaje, Klapka, preotul Boteanu, retrospectează un șir substanțial de evenimente; scriitorul însuși intervine ca să nareze sintetic biografia eroului — o altă fereastră deci spre viață. *Pădurea spînzuraților* are, așadar, o arie mai mare de cuprindere, aceasta din nevoia intimă a scriitorului de a da un suport obiectiv dramei lui Bologa, de a crea pe dimensiuni mai largi impresia de viață reală. În felul acesta, cazul lui Apostol Bologa apare, într-un fel, ca un clișeu privit cu o lupă tare, dintr-o serie nesfîrșită, amintind mereu fatala pădure a spînzuraților.

Procesul sufletesc al eroului are premise în copilăria și adolescența sa, nelipsite întru totul de febricitate. Tînărul intelectual român este fiul unui fost memorandist, avocatul Iosif Bologa din Parva, lîngă Năsăud. După faimosul proces al memorandiștilor, care a stîrnit, la vremea lui, o mare vîlvă în Europa, Iosif Bologa este întemnițat timp de mai mulți ani. Reacția micului Bologa cînd îl va vedea la gară pe tatăl său, cu aerul acela sever și bolnăvicios al detențiunii, va fi una de spaimă. Frica aceasta de părintele său îi însoțește copilăria, dar spaima sa nu ia aspectul complexului kafkian, schimbîndu-se în admirație și pietate după moartea memorandistului. Copilăria lui Apostol Bologa se petrece sub unghiul confruntării mistice, oarecum pe ascuns, a mamei sale și concepția religioasă, mai evoluată, a lui Iosif Bologa. Acesta vrea să cruțe sufletul copilului de experiențe acute, deformante, îngăduind religia numai ca un fel de terapeutică a „imaginației". Pentru Transilvania acelui timp, cînd biserica participa la lupta de emancipare națională a ardelenilor, punctul acesta de vedere poate să apară oarecum surprinzător. Climatul religios, influența mamei sale și a protopopului Groza explică experiența mistică prin care trece copilul atunci cînd i se pare că l-a „văzut" pe dumnezeu într-o duminică în biserică. Moartea tatălui său modificîndu-i simțămin-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tele față de acesta, va însemna în același timp îndreptarea sa spre un scepticism latent, deși nu irevocabil. Dacă pînă atunci fusese în acord cu gîndul tenace al mamei sale, de a deveni preot, acum se simte deodată cuprins de „dorința de a cunoaște, de a găsi răspunsuri precise la toate întrebările chinuitoare". Și cu acea neînduplecare care-i este proprie în decizie, în pofida consiliilor de familie, se înscrie la Facultatea de filozofie din Budapesta.

Într-o discuție cu fostul său coleg de școală, Pălăgieșu, cu prilejul unei vacanțe a lui Bologa, studentul în filozofie își dezvăluie vehement „concepția de viață" înfiripată pe băncile universității. O reținem fiindcă ni se pare esențială pentru înțelegerea tribulațiilor ofițerului Bologa, mai tîrziu, pe front. După ce relevă condiția efemeră a omului singur, izolat de societate, Apostol Bologa își exprimă încrederea în „colectivitatea organizată", singura care poate deveni „O forță constructivă", în stare să contribuie la „înălțarea fiecărui individ". „Închipuiește-ți ce-ar fi — spune el lui Pălăgieșu — cînd s-ar uni, printr-o organizație perfectă, sforțările mintale ale tuturor oamenilor spre aceeași țintă !". Firește, chestiunea e pusă aici într-un mod abstract ipotetic și Pălăgieșu, de pe-atunci cu vocația unui fervent slujitor al imperiului, simte nevoia să-l aducă pe Bologa într-un anumit concret determinat :

— „Adică, mai pe românește, să facem ceea ce facem cu toții, zise notarul. Să ne facem datoria către stat, nu-i așa?... Apoi asta spun și legile noastre...

— Nu, nu legile... Conștiința să-ți dicteze datoria, nu legile... Mare deosebire ! se înflăcăra Apostol, reîncepînd furtunos explicațiile".

Ipostaza aceasta ideală, abstractă a concepției sale, nu-l împiedică pe Bologa să simtă totuși nevoia unei încorporări concrete, și aceasta o găsește în ființa statului austro-ungar. La Budapesta, firește, această concepție îi apare lui Bologa mai comodă, oarecum confirmată de ambianța politico-administrativă a marelui oraș. În Parva însă, situația nu mai este aceeași. În satul acesta de români, statul austro-ungar este privit, cu instinctul sigur al vieții, ca „un vrăjmaș". Aici simte cum i se clatină concepția și „avea nevoie de sforțări ca să nu i se sfărîme". De altfel, chiar la Budapesta, pe Bologa nu pare să-l satisfacă „colectivitatea", refugiindu-se adesea pe dealurile din împrejurimile Budei, departe de aglomerația umană.

Datele acestea biografice compun o natură sufletească neliniară, cu o oarecare efervescență a căutării filozofice, întreprinsă însă vădit dintr-un unghi kantian. Bologa este, în fond, un abstract neliniștit și dacă are o obstinație, ea se referă tocmai la relația dintre formulele sale și realitatea social-istorică. Preocupat de stabilirea unui acord între eul său și lumea exterioară, Apostol Bologa declară în același timp atotputernicia netă a „conștiinței", dar acest mod idealist de a vedea lucrurile estompează datele realității, îl face concesiv față de ambianța social-istorică. Iată de ce conceptul lui despre „datorie" apare nesigur și fisurat, căci obiectul său concret — statul austro-ungar — este, ca să spunem așa, de ultimă instanță. „Eu nu afirm că statul nostru e bun", spune el avocatului Domșa. „Dați-mi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un stat mai bun și mă închin". Notăm apoi că venirea sa pe front a fost de fapt un capriciu, fiind efectul unui orgoliu de logodnic gelos, cu toate că are acoperirea, mai îndepărtată, a concepțiilor sale.

Primele pagini ale romanului ni-l arată pe erou într-un conflict surd cu sine însuși. Votul său în consiliul curții marțiale, care l-a condamnat la spînzurătoare pe sublocotenentul Svoboda, nu pare să fi avut sancționarea, întru totul senină, a conștiinței sale. Apostol Bologa vine la locul execuției cu o inexplicabilă grabă (o jumătate de ceas mai înainte), este cuprins deodată de un zel deosebit, deși, după cum mărturisește chiar el, n-are nici o atribuție directă în pregătirea funestului ceremonial; se răstește la caporal, înfuriat de lipsa scăunelului pe care trebuia să se urce condamnatul, și-i perorează bombastic lui Klapka despre lipsa conștiinței patriotice a soldaților. „Cu astfel de oameni — spune el — nu batem noi Europa". Zelul lui merge pînă acolo încît, cu un gest insolit, trage chiar de frînghia spînzurătorii, vrînd parcă să-i verifice trăinicia. Dincolo de finețea de compoziție pe care o mărturisește acest gest — prefigurînd parcă propriul destin al eroului — intuim starea de precaritate lăuntrică a personajului: *Apostol Bologa vrea să se convingă pe sine însuși de necesitatea și importanța actului care urma să aibă loc și, în ultimă instanță, de consistența morală a participării sale la condamnarea sublocotenentului Svoboda.* Simte o febrilă nevoie de confirmări și nu ezită să le ceară chiar altora. „Știi că eu am făcut parte din curtea marțială"? îi spune el căpitanului Cervenco, aparent cu totul fără rost.

Cutremurătorul ceremonial al execuției și atitudinea martorilor lui nu-i pot aduce însă confirmările așteptate. În fața căpitanului Otto Klapka, Bologa se arată bățos și oficial, retoric pînă la stridență. Este sub efectul acelei surescitări febrile în care distingem efortul autolinistirii. Dialogul dintre ei este admirabil transcris, în linii esențiale, de o mare mobilitate a stărilor sufletești, descoperind mereu semnificații majore. Deși perorează bombastic, Bologa scade însă prăpăstios, „se bîlbîie" și este „speriat", căci vorbele lui Klapka dovedesc un fel de superioritate — aceea a înțelegerii —, mărturisesc parcă experiențe vechi umane, al căror înțeles nu este încurajator. Să lăsăm însă notația scriitorului, pentru a descrie starea de spirit a lui Bologa în momentul execuției: „O mirare neînțeleasă — arată el — îi clocotea în creieri, căci în vreme ce pretorul înșira crimele și hîrtia îi tremura între degete, obrajii sublocotenentului de sub șireang se umplură de viață, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mîndră, învăpăiată, care parcă pătrundea pînă în lumea cealaltă. Pe Bologa, la început, privirea aceasta îl înfricoșă și-l întărîtă. Mai pe urmă simți limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă".

Cu un alt Bologa avem de-a face după execuție: un Bologa care nu mai așteaptă confirmări, un Bologa care se justifică: „Ei, ți-a plăcut, filozofule"? îl întreabă Klapka la sfîrșit. Apostol Bologa e speriat de întrebarea căpitanului: „pedeapsa...crima... legea" — bolborosește el. „Da, da... și totuși... omul! murmură Klapka întunecat. Omul... omul,... omul, făcu Bologa cutremurîndu-se". În locul acelor confirmări,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aşadar, ceva din dimensiunea reală a împrejurării îşi face loc în sufletul lui Apostol Bologa. O simţim de altfel şi în tonul înfiorat cu care rosteşte la sfîrşit, în drum către casă, în înserarea dezolantă : „Ce întunerec, Doamne, ce întunerec s-a lăsat pe pămînt".

Discuţia de la popota ofiţerilor, îndeajuns de îndrăzneaţă şi axiomatică în cel mai înalt grad, nu înseamnă pentru Bologa mai mult decît au însemnat execuţia şi dialogul sumar, mustind de semnificaţii, cu căpitanul Klapka ; această discuţie e oarecum pentru cititor, pentru fundarea teoretică a romanului. Un singur lucru află în plus Bologa, dar acesta de o mare şi gravă însemnătate : faptul că tatăl sublocotenentului spînzurat fusese şi el spînzurat, sub acuzaţia de spionaj. Răsunetul acestui fapt în sufletul eroului, după impresia profundă lăsată de execuţie, este de-a dreptul răscolitor. „Ar fi dorit să ia parte la discuţie — arată scriitorul — ca altădată, dar nu îndrăznea de teamă să nu observe ceilalţi cît de false şi nesincere îi erau vorbele. Frica aceasta îl chinuia neîncetat, îi sfîşia sufletul fără să i se poată împotrivi. Avea impresia că se află pe marginea unei prăpăstii şi nu cutează să se uite în adîncimea care totuşi îl ispiteşte din ce în ce mai stăruitor".

Spaima nu are la Bologa înfăţişarea unei reacţii elementare şi spontane, aşa cum operează ea în sufletele celorlalţi. Într-un fel sau altul, majoritatea acestora simţeau încă dinainte monstruozitatea şi poate implicaţiile politico-sociale ale execuţiei. Erau, asemenea lui Klapka, nişte oameni obişnuiţi, care ştiau că n-aveau pentru ce să lupte în acest război, dar nici n-avuseseră tăria să i se refuze. Pentru Apostol Bologa execuţia avusese totuşi, măcar în planul cerebralităţii sale, — chiar aşa fisurat şi echivoc — însemnătatea necesităţii. De-aceea spaima la el ia un aspect dramatic, fiind un efect al unei dezarticulări şi descumpăniri în planul conştiinţei. Este o spaimă năruitoare, ascunzînd în fremătările ei un presentiment care devine aproape obsesiv. Senzaţia că se află deodată „pe marginea unei prăpăstii" revine mereu, chiar şi atunci cînd priveşte în ochii căpitanului Cervenco, „invadaţi de fanatismul iubirii". „Privindu-i însă mai adînc, Bologa se spăimîntă şi tresări, ca şi cînd şi-ar fi aruncat căutătura în adîncimea prăpăstiei de care se ferise toată seara".

Efortul autojustificării este încă activ, dar stăpînit lăuntric, dominat mereu de spaima aceea tragic-revelatoare. În timp ce se îndreptau spre poziţii, Klapka îi vorbeşte despre strania impresie pe care a produs-o execuţia asupra soldaţilor „aduşi înadins ca să se întoarcă cu groază în tranşee şi să spună oamenilor că e mai bine să înfrunte gloanţele duşmanilor decît ştreangul patriei...". Gestul lui Bologa este, şi de data aceasta, relevant pentru starea sa de spirit : „Apostol se uită repede înapoi ca şi cum ar fi auzit un glas din spate, pe urmă mormăi rugător :

— A fost vinovat... Domnule căpitan, a fost vinovat..."

Neliniştea, frămîntarea şi spaima sînt atît de vii încît ambianţa apăsătoare a războiului devine pentru el un mediu neutralizant, un adevărat loc al păcii şi liniştii. „De afară coboară o înfumurare de lumină în care se conturau vag intrarea adăpostului, masa improvizată, cu hărţi, compasuri, cărţi şi nişte farfurii goale, apoi aparatul telefonic în perete,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

două scaune fără spate, aruncate la o parte... Auzea ploaia monotonă, plicticoasă, adormitoare și se bucura că în creieri îi furnicau, ca și altădată, numai reflectoare, tunuri, muscali, hărți, decorații...".

Procesul sufletesc al eroului debutează, așadar, oarecum exploziv, chiar din primele pagini ale cărții. Desenarea lui, în cadrul cutremurătoarei scene a execuției, solicită din plin aptitudinile artistului; sînt, într-adevăr, pagini de antologie, unele dintre cele mai pline de dramatism din întreaga noastră literatură. Este o artă filtrată și lucidă, în care nervul dramatic transfigurează totul — natura, oamenii, împrejurarea. Asistăm, în fond, la o adevărată scenă de masă, dar scriitorul transcrie aparte, aproape cinematografic, reacții specifice ale eroului, ale altor personaje, ale soldaților, ale condamnatului însuși. Amănuntul relevant, solicitat adesea, însoțește și întregește dialogul, totdeauna esențial și autentic la Rebreanu. Fiecare notație, aproape fiecare cuvînt rostit de personaje este gîndit în eficiența lui față de ansamblul, adeseori față de problematica și dezvoltarea epică a romanului. De la replica elementară a caporalului gropar — ...„n-am mai pomenit să spînzure oamenii așa pe întuneric" — la dialogul de mare semnificație dintre Klapka și Bologa, încheiat sentențios cu acel — „Omul... omul... ...omul !" și pînă la imaginea de simbol a spînzurătorii, care, după ce convoiul martorilor se reîntoarce pe front „...albea nepăsătoare, împrejmuită de crucile albe din cimitirul militar" — totul anunță problematica tragică a romanului, totul creează o impresie acută de coșmar. Scena aceasta, de un dramatism intens, cu o maximă echilibrare realistă, este ca o uvertură... Înțelesurile ei sînt evidente. Execuția sublocotenentului Svodoba nu este o simplă execuție, la care îndeobește oamenii au asistat în istorie mai mult sau mai puțin nepăsători. Sîntem doar în război și, așa cum filozofează elementar același caporal, „în război viața omului e ca floarea, se scutură te miri de ce...". „Da, sîntem în război, dar un război în care cei ce te-au trimis sînt aproape tot atît de dușmani ca și inamicul, care, oricum, nu-ți ucide acasă părinții, sau, dacă ar face-o, ar avea cel puțin justificarea inimiciției declarate. Spînzurarea sublocotenentului Svoboda ascunde un simbol tulbure și amenințător, în fața căruia noțiunile de datorie, crimă, patriotism pălesc, se clatină, tind să se așeze altfel. Îndoiala, spaima — un fel de înțelegere involuntară — tulbură, măcar pentru o clipă, chiar convingerile liniare ale ofițerilor. Neatinși de abstracții și vii sub scutul bunului simț, soldații se simt oarecum solidari cu cel ucis, care, de altfel, moare atît de curajos. „De ce geme soldatul?" se întreabă Bologa în toiul execuției, vrînd să-și atenueze propria sa reacție prin confruntarea cu o alta. Moartea sublocotenentului Svoboda proiectează, obiectiv și sumbru, un înțeles violent, scontat de fapt chiar de cei care au poruncit-o; în armata aceasta multinațională, contaminată de morbul spaimei de ea însăși, aproape oricare soldat și ofițer poate atîrna într-o bună zi de o cracă, sub un cer asemănător, plumburiu..."

Procesul sufletesc al lui Apostol Bologa prezintă, inițial, ipostaza unui conflict între conceptul de datorie și conștiință. Am văzut că acest conflict are origini latente în acel Bologa anterior războiului, deoarece conceptul de datorie se arată, chiar de-atunci, oarecum carențial. Subscris mai mult unei atitudini filozofice, sentimentul de datorie față de statul austro-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ungar este totuşi prezent la Apostol Bologa ; el avea unele corespondenţe în sînul naţiunilor asuprite de Habsburgi, îndeosebi printre vîrfurile burgheziilor respective. Opinăm însă că Rebreanu acordă lui Bologa tenta acestui conformism şi din nevoia de a da mai mare adîncime dramatică naraţiunii sale. Scriitorul avea, adiacent, unele surse clasice de urmat. Cititor — în original — al literaturii clasice germane, Rebreanu a parcurs, fără îndoială, şi operele zbuciumatului Heinrich von Kleist, poate chiar în vremea anilor petrecuţi în liceul german din Bistriţa. Kleist, în conceptul său despre stat, străbate de fapt drumul invers al lui Apostol Bologa. Preromanticul de la 1800, adeptul înflăcărat al lui Rousseau, îşi declară acerb, într-o scrisoare, împotrivirea faţă de stat — statul prusac — considerat de el atît de nociv individului : „Nu vreau să iau nici un serviciu public. De ce? — O, cît de multe răspunsuri îmi stau pe buze ! Nu pot să mă înşurubez într-un interes pe care eu nu pot să-l examinez prin raţiunea mea. Va trebui să fac ceea ce statul pretinde de la mine şi totuşi nu va trebui să cercetez dacă ceea ce statul pretinde din partea mea este ceva drept şi bun. Va trebui să fiu o unealtă pentru scopurile lui necunoscute, — şi eu nu pot să fiu aşa ceva. Mie îmi stă înaintea ochilor propriul meu scop, conform lui va trebui să acţionez eu şi dacă statul va voi altfel, va trebui să nu dau ascultare statului". Ultima sa dramă, *Prinţul Frederic de Homburg*, atestă însă un alt Kleist, de data aceasta profund kantian, un Kleist cu individualitatea în acord cu „legea", supus din convingere „statului", de fapt un stat ideal, pe care-l reclamă — în felul său — şi Apostol Bologa, deşi acceptă, în lipsa altuia mai bun, statul austro-ungar. Semnalăm, deci, între Rebreanu şi Kleist, pe lîngă aceeaşi preocupare pentru raportul dintre individ şi stat, chiar o corespondenţă kantiană în conceperea statului, care însă în *Pădurea spînzuraţilor* este, după cum am văzut, subscrisă doar unei atitudini iniţiale a eroului.

Conflictul conştiinţă-datorie nu capătă însă în roman, după părerea noastră, acea predominanţă care a fost relevată [1]. Rebreanu manifestă vădit prudenţa — dictată de intuiţia sa realistă — de a nu da acestui conflict proporţii dominante, deconectîndu-l destul de repede de firul epic. Alta era, de fapt, ţinta sa, altceva e dominant în evoluţia sufletească a eroului său : *linia mereu ascendentă a afirmării conştiinţei sale naţionale, ajungerea la decizie.* Şi-aşa conformismul lui Bologa a cerut scriitorului destulă abilitate artistică ; i-a reclamat, mai întîi, un canal filozofic justificativ şi, de altă parte, dozare — dată fiind apartenenţa eroului la o naţiune asuprită şi ereditatea sa copleşitoare în această privinţă. De aceea Rebreanu abordează epic eroul de la un moment foarte aproape de începutul clarificării sale, atunci cînd conceptul de datorie primeşte o lovitură hotărîtoare. Chiar aşa, riscul e inevitabil. Apostol Bologa apare oarecum singular faţă de ceilalţi exponenţi ai armatei austro-ungare. Într-adevăr, în afară de locotenentul Varga, de generalul Karg şi de pretor, în roman nu apar alte figuri de slujitori zeloşi ai imperiului. Dar Varga e ungur şi — chiar aşa fiind — patriotismul său e oarecum cazon, inflexibil şi ostentativ prin

[1] Ovid. S. Crohmălniceanu, *Curs de istoria literaturii romîne între cele două războaie mondiale — 1920—1944*, Partea I-a, Edit. didactică şi pedagogică, 1962.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

convenționalismul său ; la rîndul lor, Karg și pretorul (acestuia, de altfel, Rebreanu nici nu-i dă nume) sînt niște profesioniști ai statelor majore, atinși ireversibil de dezumanizare. Iată de ce sentimentul crepuscular al datoriei față de statul austro-ungar, carențial dintru început la Bologa, se stinge foarte curînd pe aria evoluției sufletești a eroului. Elocventă, în această privință, este scena dintre Apostol Bologa și căpitanul Klapka, la cîteva zile după execuția sublocotenentului Svoboda. Klapka apare în baterie într-o stare de spaimă specifică lui ; a primit un ordin ultimativ din partea colonelului, de a distruge reflectorul rusesc și vede în acest ordin o anume intenție suspicioasă, legată de faptul că e ceh și că a fost mutat pe frontul rusesc cu stigmatul de suspect. Iată însă reacția lui Apostol Bologa : „... atitudinea și glasul căpitanului îl uluiră, trezindu-i deodată în suflet toate zbuciumările care crezuse că s-au stins fără urme. Ar fi vrut să protesteze și să isprăvească cu omul acesta care, urmărindu-l cu încredere, îl făcea părtașul unor gînduri primejdioase. Simțea însă cu groază că în adîncul inimii, gîndurile acestea îi erau dragi și le tăinuia acolo ca niște odoare prețioase". Simțind o comunicație caldă cu tînărul român, Klapka îi destăinuie apoi, fără rezervă, necruțător cu sine însuși, impresionantul său avatar de pe frontul italian, încheind cu teribila imagine a pădurii spînzuraților. *„Pădurea spînzuraților ... murmură Apostol cu ochii scînteietori de o ură nouă, plămădită în sufletul său pe nesimțite"*. Obiectul acestei uri nu lasă nici o îndoială cititorului. De altfel în pagina următoare asistăm la un adevărat autoexamen al eroului, realizat fără minuție introspectivă, în cîteva linii lapidare. Eroul se desparte de trecut cu silă și rușine. Recompunîndu-și mental viața, o găsește „goală ca o pungă de hîrtie model". *„Ce ridicol am fost cu formula de viață! se gîndi apoi deodată.* Cum nu mi-am dat oare seama că o formulă neroadă nu poate ține piept vieții niciodată ?".

Acest proces de luminare a eroului se săvîrșește obiectiv, dintr-o cuprindere mai largă a realității ambiante. Impulsionat de sentimentul răspunderii morale pentru spînzurarea unui om aparținînd ca și Bologa unei națiuni asuprite, el crește o dată cu înțelegerea dramei generale a acestor națiuni despre care vorbește atît de patetic timoratul Klapka. De altfel apropierea dintre cele două personaje, legătura lor simpatetică este ea însăși grăitoare. Afirmarea conștiinței naționale a lui Apostol Bologa se petrece, așadar, în strînsă apropiere de celelalte naționalități asuprite, în filiație organică cu destinul lor dureros. În felul acesta, Rebreanu elimină conceptual orice implicație șovină în cazul lui Bologa, un caz altminteri destul de sensibil unor atari încorporări. Iată, spre edificare, cum este înfățișat momentul cald al exprimării conștiinței naționale la erou — puțin timp după execuție și după discuția cu Klapka, amintită mai sus : „O dragoste mare îi înfiora sufletul, se uită la Petre mișcat, avînd impresia că într-însul s-a întruchipat toată Parva, toți cei ce vorbesc românește. Îi venea să-l îmbrățișeze și să se arunce la picioarele lui, cerîndu-i iertare. Și în cele din urmă, nemaiputîndu-se stăpîni, murmură cu glas de fericire :

— Petre, Petre, fratele meu..... nădejdea mea....."

Vestea mutării diviziei pe frontul românesc produce o impresie puternică în conștiința eroului. Rebreanu înfățișează momentul, exploziv, într-un tragism gros, înmărmuritor, care-i izbutește totdeauna la o perfec-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

țiune clasică, punîndu-i bine în valoare mijloacele artistice. Este un alt exemplu de potențare dramatică, utilizată de scriitor și în scena execuției, în descrierea unor stări de conștiință ale eroului, în sublinierea unor momente esențiale în articulația epicului. Ca întotdeauna în clipele de tensiune maximă, reacțiile personajelor, gesturile lor sînt violente, exacerbate, frizînd aproape caricaturalul, iar cuvintele ies cu greu din gîtlejul lor, atinse de paralizia momentului. „Deodată Apostol Bologa se opri în fața lui (Klapka, *n. n.*) cu obrajii albi, cu ochii stinși, încît căpitanul amuți.

— Orice... orice, numai asta nu se poate ! izbucni dînsul cu o voce arzătoare. Asta ar fi o... o... o...

Pereții de bîrne ai adăpostului închegară sforțările lui de a găsi cuvîntul într-un vuiet prelung, încît Klapka îl apucă de braț, vrînd să-l facă să vorbească mai încet. Și Apostol, ca și cum ar fi înțeles, se încurcă, plecă fruntea și sfîrși murmurînd :

O... o crimă"...

Momentul acesta fixează începutul unei alte etape a evoluției sufletești a eroului : *nonconformismul*. Enunțat de fapt mai înainte, el capătă abia acum cristalizarea precisă a unei atitudini. Este o etapă în care elementul dramatic este susținut de căutările febrile, întreprinse de Apostol Bologa pentru a da împlinire acelui — „Nu se poate" — rostit în fața perspectivei de-a merge pe frontul românesc. În sensul acesta acționează Apostol Bologa, în direcția aceasta se dezvoltă epic destinul său de-a lungul romanului. Am văzut, mai întîi, că trezirea națională a lui Apostol Bologa se săvîrșește în relație directă cu soarta altor națiuni oprimate de imperiu. Începutul său de discernere lucidă a realităților frontului nu putea să nu distingă, în drama acestor popoare, însuși caracterul monstruos și criminal al războiului Austriei. Cît de penibil apare Bologa, chiar în proprii săi ochi, atunci cînd rostește în fața lui Klapka, sub spînzurătoarea care-l aștepta pe Svoboda, această aserțiune atît de familiară tuturor adepților înverșunării sufletului uman ; „numai războiul e adevăratul generator de energii" ! În căderea vechiului Bologa — am spune a metafizicului Bologa — distingem fără greș și naufragiul unor atari convingeri, așezate de fapt atît de șubred în conștiința sa. Accentele patetic antirăzboinice ale lui Klapka nu rămîn fără ecou în sufletul eroului, îndeosebi aceste cuvinte rostite într-un moment de mare comuniune dintre cele două personaje : „O crimă imensă e îndeobște războiul, dar cu deosebire războiul Austriei" ! Ele par să se oglindească în această reflecție a lui Bologa, transfigurate de o anume ipostaziere filozofică, nelipsită totuși de nota critică lucidă : „Imensei majorități a omenirii, civilizația nu i-a dăruit decît războiul care pune față în față milioane de oameni și care ucide mii și mii de suflete într-o secundă". Nonconformismul limitat — de extracție micburgheză — a lui Bologa, trebuie analizat, ni se pare, în lumina acestor virtualități ale personajului. El însumează o anume valoare realistă, fiind — în ultimă instanță — o reacție față de războiul Austriei și identificînd un aspect major al afirmării conștiinței naționale a românilor ardeleni. Cazul lui Apostol Bologa este cu atît mai semnificativ cu cît păstrează, în datele lui esențiale, o anume acuratețe umană, neatinsă de coloratia șovină. Apostol Bologa nu folosește nici o clipă limbajul ostentației naționaliste și chiar

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

reacția sa, cînd o aude pe Marta vorbind ungurește, nu ni se pare numai decît un efect al unei atari înclinații. Apostol Bologa vine în permisie, în Parva, într-o anume stare de spirit. Este încă sub influența încercării nereușite de dezertare — aproape obsesivă la el — și, totodată, sub aceea, incipientă, a dragostei față de Ilona. Imaginea logodnicei are pentru el, în acea clipă, o valoare trecută sentimental — subsistînd mai mult într-o îndatorire morală. Capricioasa și convențională Marta, de care era legată venirea sa pe front, avea în acel moment, în sufletul său, o dimensiune oarecum exactă. Reacția lui Bologa, cînd o aude vorbind ungurește, este provocată de un resentiment virulent față de ea, față de această ființă în fond atît de departe de el și de răscolitoarele sale experiențe morale de pe front, printre care și aceea, dominatoare, a „descoperirii" apartenenței naționale. Ruperea logodnei are deci temeiuri mai adînci decît actul șovin de care vorbesc mai mult notabilitățile conformiste al Parvei. În dragostea sa față de tînăra țărancă Ilona, apoi, nu se interpune nici măcar o clipă faptul că ea este maghiară. Aceasta, e drept, și dintr-o înclinație a eroului de a radicaliza sentimentul iubirii dar și dintr-o dispoziție din adînc a conștiinței sale.

În faza sa neconformistă se poate vorbi mereu la Bologa de o anume ascendență a conștiinței față de acțiunile lui — și drama eroului devine în fond ireductibila afirmare a supremației ei. Apostol Bologa ascunde în liniile personalității sale o etică gravă, nelipsită de convenție, și care nu e departe de etica aspră, mai încremenită, a părintelui său,— memorandistul. Personajul are însă un oarecare dinamism al reflexiunii și auto-examenului, o anume sensibilitate a demnității și sincerității — uneori în forme severe cu sine însuși. Sînt trăsături care fac din el un veritabil „erou al conștiinței", vădit înrudit cu marii eroi „morali" ai literaturii universale. Firea sa nu este aceea a unui static, a unui om fără reacții față de lumea exterioară; dacă el simte nevoia de-a se pune în acord cu ea, apoi are și tendința, mai temerară, de-a pune lumea în acord cu el : Bologa nu e lipsit de decizii, uneori violente — și manifestă în general o anume independență scorțoasă.

Acest relief temperamental amintește într-un fel de Ion al Glanetașului, cu care de altfel e înrudit prin ceea ce definește pe toți eroii lui Rebreanu : gravitatea. Apostol Bologa impresionează prin seriozitate, prin capacitate de interiorizare, prin tendința eroică de a fi lui însuși suficient, prin năzuința tragică către un sens rectiliniu al vieții, năzuință care de fapt constituie pîrghia dramei sale. Fiind așa, ni se pare, el n-ar fi putut deveni un al doilea Klapka, care pare să-și fi încropit — din frică acumulată — o adevărată filozofie a supunerii. *Neliniștea conștiinței eroului, imposibilitatea de a acționa conform acordului ei regăsit — apartenența națională — este acum, în această etapă, sursa directă a elementului dramatic.* Dezertarea — ivită în conștiința sa din primul moment ca o soluție — devine obsesivă, deși eroul va încerca mai întîi o cale comodă, tipică mentalității sale limitate : mutarea din divizie, evitarea frontului românesc. Distrugerea reflectorului nu-i aduce însă, compensativ, mutarea solicitată generalului Karg, ci notarea ca suspect. Eroul se decide, dar evadarea este zădărnicită în acest „haos concret", cum numește un mare scriitor războiul — de un atac care-i aduce rănirea.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Apostol Bologa ajunge destul de curînd la decizie şi, ni se pare, tribulaţiile sale — mai curînd febrile căutări decît îndoieli torturante — se leagă de aspecte mai complexe ale eroului. Neputinţa uneori obiectivă de a înfăptui comandamentul conştiinţei, modalitatea activă în care se arată la el apartenenţa la o naţiune asuprită, aduc eroului un fel de însingurare disperată, agravată de individualismul său funciar. Deşteptarea sa morală, nelipsită de o oarecare exaltare mistică, accentuată prin declanşarea mai tîrziu a unei adevărate crize mistice, a însemnat de fapt o destrămare a acordului dintre erou şi lumea exterioară. Ambianţa, realitatea frontului şi nu numai a frontului, devine acum pentru Bologa antipodică. Eroul dezavuează tot ceea ce a respectat, tot ceea ce înainte i se păruse a avea un oarecare preţ. El are chiar momente de furie şi ură răscolitoare, singulare şi stînjenitoare în ambianţa generală, conformistă şi timorată. Singurătatea sa este reală, oarecum obiectivă, prezentă chiar şi în Parva, printre ai săi. În definitiv, oricît de apropiat şi comunicativ îi apărea un om ca Otto Klapka, filozofia laşă, strict conservativă a acestuia, o dispreţuieşte — ca şi prudenţa excesivă, sperioasă a preotului Boteanu. În aceste împrejurări de viaţă şi de moarte nu se poate acţiona decît de unul singur, dar insul singur înseamnă foarte puţin. Eroul încearcă acum convingerea descurajantă că toate năzuinţele „şi strădaniile lui sînt tot atît de neputincioase şi fără rost ca şi zvîrcolirile unei rîme". Rebreanu descrie solemn această criză a eroului său : „Preţul vieţii e viitorul" — arată el —„ şi viitorul lui i se părea zăvorît ca o poartă de fier în care şi-a bătut pumnii bătînd zadarnic. Neputinţa în faţa vieţii acum mai mult îl îngrozea decît îl revolta". El simte, de aceea, nevoia unui „reazim solid", a unui punct fix în univers şi criza sa — în fond a insului însingurat şi desperat — ar fi putut lua turnura explozivă a eului, proprie eroului existenţialist. Era însă pentru el o cale mai comodă, bătătorită cîndva, şi al cărui ecou se arăta deodată ispititor. Criza sa mistică, de data aceasta irevocabilă, trădează gestul neputinţei, tendinţa de a înclina steagul în faţa realităţii copleşitoare, prin narcoza subţire a conştiinţei. Procesul alienării mistice, declanşat în Parva, după ruperea logodnei cu Marta, se anunţă însă mai devreme, afectînd în oarecare măsură timbrul „trezirii" sale naţionale. În aceste stări iniţiale, elementul dramatic se mai susţine încă, alimentat de căutările lui Bologa de a găsi o ieşire din impasul tragic în care se găsea. Scena distrugerii reflectorului degajă un simbol eterat, asociat dispariţiei luminii după canonadă, care ar fi putut fi aceea a limpezirii esenţiale din conştiinţa eroului, dacă n-ar fi fost precizarea din vorbele maniacului mistic Cervenco : „Aţi ucis lumina, Bologa !" Mai departe însă, în evoluţia mistică a eroului, elementul dramatic scade simţitor, pierzînd suportul concret, expresiv. Limbajul lui Bologa devine precar, atins de o sentenţiozitate banal bisericească ce nu depăşeşte nivelul unui preot de ţară, ca Ion Boteanu, din roman. În lipsa concretului şi a dinamismului vieţii, notaţiile scriitorului pălesc, subţiate şi convenţionale : „Toţi oamenii cîntau, cu feţele albe de bucurie. Şi glasurile filfîiau ca nişte steaguri de pace şi se ridicau în văzduhul limpede şi se înălţau tot mai sus, pînă la tronul mîngîierilor cereşti". În faţa patului în care agoniza misticul căpitan Cervenco, Apostol Bologa încearcă „mustrări dureroase" şi „încredere, mare", captîndu-i privirile

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„din ce în ce mai însetat, ca și cum din ele ar fi vrut să-și adune un mănunchi de sprijin", simțindu-se în același timp „pătruns de o taină nemărginită". Notații monoton inexpresive, vizînd abstracțiunea apăsată, compunînd pagini fade, distonante de restul romanului.

Declinul mistic al lui Bologa estompează concretul vieții, ca și kantianismul său inițial, tinde să facă din erou un apatic și un maniac. Vechiul concept metafizic al datoriei față de stat este înlocuit acum cu acela creștin al „iubirii universale", care afectează — într-un fel — și dragostea, mai pămîntească, a eroului pentru Ilona. El nu reușește însă să-i anuleze acestuia, total, simțul realului. Dezertarea este căutată, studiată topografic în linia frontului și realizată în cele din urmă, halucinant, dintr-un impuls aproape al subconștientului.

Pădurea spînzuraților degajă impresia unui tragism ireversibil, fără dezlegare. Romanul descrie un fel de lume aparte, o experiență umană dincolo de obișnuit, gravă și întunecată. Pe drept cuvînt, George Călinescu[2] compară *Pădurea spînzuraților* cu faimoasa *Le mie priggioni* a lui Silvio Pellico. În această lume de temniță, dezertiunea, tendința de evaziune devine obsesivă, iar inamicul — un inamic pasiv, un fel de receptacol virtual. Despre dezertare se vorbește deschis în armata austro-ungară, este teoretizată chiar, iar Bologa, la un moment dat, își dezvăluie cu francheță, lui Varga, intenția de a trece frontul. Dezertarea este însă mereu un exod în moarte, căci Rebreanu — credincios viziunii sale de transfigurare dramatică — nu acceptă nici măcar episodic soluția fericită. În felul acesta, în roman, oamenii nu mor pe front, în lupta cu inamicul, dar mor, totuși, atîrnați în serie de „știreangul patriei", cum spune Klapka. Imaginea lor, pornind de la zguduitoarea scenă a spînzurării sublocotenentului Svoboda, crește cu macabra povestire a lui Klapka despre pădurea spînzuraților, se întregește cu țăranii români spînzurați la marginea unei păduri și culminează cu spînzurarea în final a eroului însuși.

Spînzurătoarea răsare din unghiul conceptului de datorie, așa cum e înțeles el fie și de cei mai integri ofițeri ai imperiului. Nefundată pe aderențe în viață, abstractă și tulbure, noțiunea de datorie are elementul statornic, rece și fatal, al violenței de sus — neînduplecate. În sfera ei își face loc, dînd aproape totul la o parte, teribila curte marțială, acea instituție care în sînul armatei austro-ungare tinde să aibă aceeași pondere ca și statele majore. „Nu există victorie fără curte marțială" îi spune pretorul lui Apostol Bologa, ca o încheiere sentențioasă la o definiție apologetică a acestei instituții : "Nu vă dați seama că, în fond, de noi (curtea marțială — *n. n.*) depinde toată vitejia voastră... Războiul nu se cîșigă numai cu tunuri și cu „ura", domnule ! Asta a fost odată... !"

Evident, aceasta a fost odată. Acum era nevoie de curte marțială, de acest element coagulant al masei eterogene a armatei, de fapt unica chezășie a stabilității și „patriotismului" ei. În roman au loc două execuții care, completîndu-se una pe alta, dau o imagine exactă și plină de nerv dramatic a modului sumar și precis în care funcționa această instituție.

[2] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent*, 1941.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Execuţiile au loc chiar noaptea, în lumina tresărindă a făcliilor, căci statele majore, educate în cultul sever al „datoriei" manifestă operativitate, capătă acel profesionism obiectivat al represiunii şi crimei.

În aceste condiţii, este firesc ca raporturile dintre oameni să fie acelea de suspiciune gravă şi neîncredere pînditoare. Criteriul este întotdeauna apartenenţa la una dintre naţiunile asuprite şi, în faţa lui, fişa de serviciu a individului, oricît de onorabilă ar fi ea, devine o simplă hîrtie goală. Apostol Bologa are patru decoraţii de vitejie, este un ofiţer cu o conduită ireproşabilă, dar un fapt, simplul fapt că e român, de care-şi aminteşte deodată Karg, e destul pentru acesta ca să-l treacă pe lista suspecţilor. Mai tîrziu acelaşi fapt, după arestarea lui Bologa, îi va da pentru o clipă pretorului ideea unui spectaculos grup de spioni. De asemenea, notarea ca suspect îi provoacă căpitanului Klapka un fel de coşmar interminent, însoţit de crize patetice de laşitate. Această suspiciune îşi are originea în chimia social-istorică a imperiului sprijinit, după cum spune unul din istoricii monarhiei, A. Fischhof, pe patru forţe de susţinere : „O armată mergîndă de soldaţi, o armată şezîndă de funcţionari, o armată în genunchi de popi şi o armată tîrîtoare de denunţători".

Impresia de violenţă şi ameninţare, atît de intimă vieţii descrise în roman, se degajă chiar din stilul şi notaţiile scriitorului.

Peisajul, sărac şi dezolant, e asociat mereu ideii de chin şi violenţă. Copacii „înţeapă" cîmpia, întunericul „sugrumă" satul, cimitirul militar e „îngrădit cu sîrmă ghimpată", iar cel sătesc „cu spini" şi are „cruci rupte, putrezite, rare". Soldaţii care pregătesc groapa pentru cel condamnat „hîcîie" a osteneală, scoţînd „lut galben" din „rana pămîntului". Războiul pare să fi trecut cîndva pe-aici, căci turnul bisericii e „spintecat de un obuz", iar „spre miazănoapte se vedeau ruinele gării şi linia ferată ce închidea zarea ca un dig fără început şi fără sfîrşit".

Această violenţă sumbră, atotcuprinzătoare, dezvăluind mereu ceva exterior profund ostil oamenilor, se relevă chiar şi în reacţiile şi senzaţiile personajelor în mişcarea lor sufletească, în comportament, în actul lor de gîndire. Rebreanu notează aceste reacţii transfigurativ, apăsat şi elementar, căci senzaţiile sînt abisale, răsunînd parcă în toată fiinţa celui ce le încearcă. În timpul execuţiei sublocotenentului Svoboda, lui Bologa „casca îi strîngea ţeasta ca şi cînd i-ar fi fost mult prea strîmtă şi îndesată cu sila". La popotă, la un moment dat, glasul tînguitor al lui Cervenco i „se înfipse ca un ac" în ureche. Dispariţia luminii fascinante a reflectorului readuce întunericul care-i „strînse iar în braţe (pe Apostol Bologa şi pe căpitanul Klapka — *n. n.*) ca nişte cleşti reci". Auzind, într-o anume stare de spirit, vorba românească a ordonanţei sale, Apostol Bologa „sări drept în picioare ca şi cînd l-ar fi lovit un ciomag în moalele capului". Vestea mutării diviziei sale în Ardeal, constituie un adevărat şoc pentru Apostol Bologa : „În creierii lui Apostol însă de-abia începu să ţiuie cuvîntul de care se spăimîntase, ascuţit şi sfîşietor parcă i-ar fi scormonit un pumnal". Sub apăsarea răscolitoare a proceselor intime, creierii „clocotesc" şi „ustură", „visurile sînt năpraznice", inima se „zvîrcoleşte", înfiorarea" e „nestăpînită", iar adjectivul „buimăcit" transcrie dese reacţii ale personajelor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nu stăruim asupra valenței artistice a acestor notații care, rupte de context, pot apărea și sînt uneori, discutabile, elementare. Subliniem însă prezența elementului puternic, violent, care le dă naștere, decurgînd din cadrul social cuprins în roman. O realitate acută atrage după sine efecte tari în conștiința oamenilor, și, fără a dăuna sobrietății de ansamblu a narațiunii, Rebreanu le notează ca atare, credincios intenției sale de a urmări dimensiunea sufletească a personajelor pe fundalul realității războiului imperialist.

Liviu Rebreanu a dat, în cartea sa, o evidentă proiecție unui sentiment de adîncă vibrare dramatică : *frica*. Ca și în *Ițic Ștrul dezertor*, acest sentiment nu devine o țintă artistică detașabilă de conținut, dar sîntem tentați să stăruim puțin și asupra acestui aspect secund al *Pădurii spînzuraților* : roman al angoasei. Mai întîi, o judecată de orientare : prozatorul nu putea, în mod obiectiv, să neglijeze această reacție a naturii umane în abominabila experiență a războiului desfășurat de Austro-Ungaria. Apoi, una de calitate : frica la Rebreanu dezvăluie mereu valori umane, este o reacție la monstruos, o manifestare deci a instinctului vital uman și — prin aceasta — o formă indirectă și obiectivă de denunțare. Nu uităm apoi că percepția lui Rebreanu este prin excelență dramatică. Compunînd atît de sever și grav tabloul din interior al realităților frontului, scriitorul a dat totodată o puternică rezonanță epică acestui accent patetic al sufletului uman. *Potențarea fricii constituie, așadar, un alt mod prin care Rebreanu realizează dramatismul forte al romanului.* Frica apare ca o prezență complexă, cel mai adesea în forme nete și dinamice, dar și disimulate, învăluite în subtile asociații cu alte sentimente și stări febrile de conștiință. De la ipostaza sa individuală, surprinsă în organicitatea unui personaj sau altul, frica tinde treptat și expresiv spre ipostaze colective, atît de obișnuite scriitorului.

Sentimentul acesta vibrează mai întîi în sufletul cititorului, chiar din prima frază a romanului, aducîndu-i un fior și un gest reflex de feréală : „Sub cerul cenușiu de toamnă, ca un clopot uriaș de sticlă aburindă, spînzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea brațul cu știreangul spre cîmpia neagră, înțepată ici-colo cu arbori arămii". Fraza are ceva din gravitatea unei sentințe, anunță o finalitate catastrofică și în peisajul dezolant al înserării, pe care-l compune scriitorul, dominat de brațul lugubru al spînzurătorii, frica are mereu, o firească legitimitate. Dînd cu ochii de spînzurătoare și de morminte, caporalul, care veghea la săpatul gropii destinată condamnatului, este „cuprins de o frică sugrumătoare ca în fața unor stafii". Este o frică învăluitoare, fără remediu, produsă de o realitate mai cumplită decît prima linie a frontului, cu care de altfel caporalul se obișnuise oarecum. De fapt, pentru el, e numai un început al coșmarului, pe care-l va încerca în ziua aceea. Lipsind călăul, datorită unei defecțiuni de organizare, și pus să-l înlocuiască, caporalul încearcă o frică paralizantă, care devine oroare. „Domnule căpitan, vă rog cu supunere, iertați-mă". Își va îndeplini cumplita misiune, în chip halucinant — „ca un al doilea osîndit" — cum notează cu pătrundere scriitorul.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sentimentul de altfel devine mai general în faţa zguduitorului tablou al execuţiei. În această scenă, frica este mereu o reacţie a celor ce asistă şi nu a condamnatului, dramatica convulsie a acestui sentiment în faţa morţii fiind urmărită aproape dostoievskian în ceasurile dinaintea spînzurării lui Apostol Bologa. Scriitorul fixează cu expresivitate reacţia celor de faţă atunci cînd este adus condamnatul : „Toţi tăceau însă parcă le-ar fi fost frică să nu tulbure somnul unui bolnav istovit de suferinţe". Preotul îşi îndeplineşte oficiul „maşinal" şi este „speriat" în momentul în care întinde condamnatului crucea, s-o sărute. Însuşi pretorul nu manifestă întru totul nepăsarea profesională cerută, este la rîndul său „speriat" şi — citind actul de acuzare — „de două ori se încurcă, drept care generalul îi aruncă priviri scrutătoare".

Frica este, la urma urmei, un mod afectiv de a lua act de o prezenţă obiectivă, de o anume realitate. De aceea, în sentimentul încercat de mulţimea soldaţilor şi ofiţerilor aduşi de pe front anume ca să asiste la acest sordid ceremonial, se interpune ceva nescontat de mai marii armatei : elementul lucid. După cum am văzut, Klapka relevă lui Bologa impresia „ciudată" pe care a făcut-o execuţia asupra soldaţilor. Este şi spaimă, dar mai este ceva : o anumită înţelegere, cu premise evident mai vechi, a sensului real al execuţiei. S-a văzut, de asemenea, că la Bologa spaima îmbracă o formă tragic revelatoare, invadînd golul creat deodată în conştiinţa sa.

Frica se arată o dominantă organică la căpitanul Otto Klapka. Personajul apare din primele pagini ale romanului cu un fel de frică veche, care face parte din fiinţa sa, fiindu-i întipărită chiar pe chip. „De sub casca de fier lătăreaţă, faţa lui rotundă şi bălaie apărea chinuită mai cu seamă din pricina ochilor cafenii, mari şi ieşiţi din orbite, care priveau înfiguraţi stîlpul spînzurătoarei, fără a clipi, cu un nesaţiu bolnăvicios. Gura, cu buzele cărnoase, era strînsă într-un spasm dureros, tremurător. Mîinile îi atîrnau ţepene, aproape uitate".

Personajul acesta patetic şi convingător se dezvăluie în roman cu gestul aproape impudic al sincerităţii totale, pe care-l justifică însă o acută suferinţă. El devine un al doilea erou central al cărţii şi dialogul său cu Apostol Bologa, de o mare întindere epică, se aseamănă dialogului dominant dintre două mari personaje ale unei tragedii ; replica lor luminează mereu semnificaţii majore, devine uneori esenţă şi filozofie, păstrîndu-şi totuşi concretul dramatic. În dezvăluirile lui Klapka surprindem de fapt al doilea roman, un alt avatar cu aceeaşi determinare social-istorică ca şi la Bologa, întîrziat însă, fără eroism, în obedienţă umilă. Este tipul micului burghez copleşit de istorie, panicat de dinamismul şi asprimea ei, însufleţit de un singur ţel arzător — conservarea şi apărarea micii sale existenţe. Otto Klapka a fost şi el la un pas de decizie, a schiţat şi el un gest în faţa istoriei, dar în ajunul trecerii frontului, primind o scrisoare de la familie, îşi părăseşte tovarăşii, depunînd chiar mărturie defavorabilă în faţa curţii marţiale. Dominantă a vieţii sale sufleteşti, angoasa devine groază şi panică în faţa războiului Austriei, în faţa sistemului de inchiziţie suspicioasă şi operativă din armata austro-ungară. Este o frică cu reacţia precisă a unui reflex ajuns instinct de conservare, adevărată busolă de orientare. Cînd Apostol

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bologa îi dezvăluie pentru prima dată intenția de dezerțiune, reacția sa este imediată și gestul elocvent dramatic : „Atunci te cheamă spînzurătoarea ! șopti căpitanul desperat, pipăindu-și gîtul parcă ar fi vrut să dea la o parte un lanț închipuit ; apoi, după un răstimp, adaugă cu o tremurare de frică : În orice caz eu nu vreau să știu nimic... nimic... Eu mă spăl pe mîini..."

În această atitudine distingem cu evidență neliniștea pentru propria sa soartă și Klapka, după plecarea lui Bologa, va chema cu disperare telefonistul, pentru a-și procura un alibi. Frica nu este o incidență la Klapka, ci o prezență organică, cu unele stări adiacente, cu porniri sufletești complimentare și compensative, proprii omului vizitat mai îndelung de acest sentiment. Ea îl ține mereu treaz, cu farul atenției îndreptat febril în jur, spre orice amenințare și primejdie. De-aici, o anume luciditate a eroului, degradată în reacțiile pe care i le suscită, dar aproape infailibilă în judecarea ambianței și a realităților frontului. Să apelăm însă iar la referiri directe. Am amintit, în altă ordine de idei, spaima și neliniștea lui Klapka atunci cînd primește din partea colonelului ordinul, oarecum ultimativ, de a distruge reflectorul rusesc. Ele sînt atît de vii, de răscolitoare, încît îl fac să-și dezvăluie lui Bologa, exploziv, fără rezerve, dispoziția lașă a ființei sale. După o zi sau două, Klapka tinde să-și ia în derîdere frica, asemeni oricărui fricos — atunci cînd o vorbă, un fapt, o împrejurare îi confirmă speranța, niciodată pieritoare la un asemenea ins. Colonelul, șeful său, care înainte i se păruse „mîncător de oameni", devine acum „un om de treabă", Klapka îi exagerează calitățile, le îmbracă într-o căldură a recunoștinței, care este însă efectul direct al eliberării de frică. Frica nu poate fi o stare neîntreruptă a conștiinței ; ea cere în mod firesc unele pauze și stări compensative. Undeva, în adîncul refulărilor sale, Klapka se arată ca un om care admiră „curajul și energia altora". După întrevederea lui Bologa cu generalul Karg, Klapka îl felicită pe cel dintîi — surprinzător — pentru „vitejia" de a fi spus adevărul în fața temutului șef al diviziei. În forul său lăuntric, Klapka cultivă și el o ideație a deciziei, a reacției eroice împotriva temniței înspăimîntătoare în care viețuiește. În povestirea sa despre spînzurații de pe frontul italian amintește cu un fel de mîndrie admirativă despre privirea lor disprețuitoare sub streang, pe care a avut-o și Svoboda.

Klapka nu este un elementar, un tip înrobit cu totul reacției mecanice a fricii. Dacă recunoaște și declară brutal această dispoziție a firii sale, el tinde însă să o și motiveze, s-o justifice, să-i dea caracterul unei atitudini înțelepte și practice în fața grozăviilor războiului Austriei. În felul acesta, teoria sa preferată — a supraviețuirii cu orice preț, fiindcă orice e mai bun decît moartea — devine o adevărată ideologie a personajului, incoruptibilă ca și credința stratificată a unui fanatic. Ea nu conferă însă virtute individului și, mai mult decît atît, îi aduce o anumită instabilitate lăuntrică, o frămîntare și neliniște perpetuă. Grija clinică pentru propria soartă într-un climat haotic ca cel al războiului, îl subordonează implacabil unei anume fatalități, a întîmplării : de aici, acea altă secțiune a filozofiei personajului, legată de încrederea în „noroc", de acceptarea jocului întîmplărilor, a fluenței generale a vieții și, pînă la urmă, de obediența tăcută față de statul opresator.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sînt, la prima vedere, elemente grav negative ale personajului, care ar putea face indisponibil orice interes faţă de un atare tip. Şi totuşi, paradoxal aproape, personajul nu este un dezumanizat, apare convingător şi expresiv, cu o mare vivacitate dramatică, cu accente umane impresionante şi veridice. Otto Klapka — înainte de toate — este o victimă patetică a războiului şi a condiţiilor inumane ale fostului imperiu. Valoarea denunţativă a tipului tinde pînă la condamnarea în general a războiului, împotriva căruia ridică glas însuşi personajul. Frica sa este în fond o reacţie de refuz a neomenescului şi absurdului, a violenţei şi crimei organizate. Chiar conformismul său liniar şi fără rezistenţă este oarecum al disperării şi timorării. Dincolo de afectaţiile mic-burgheze ale personajului, distingem strigătul său de durere, intuim năzuinţa sinceră spre uman, spre viaţă nealterată, spre libertate chiar. Patetismul său efervescent şi constant serveşte bine intenţiei subtile a scriitorului de a potenţa dramatic tribulaţiile lui Apostol Bologa. Prin contrapunerea cu reacţiile lui Klapka, cazul lui Bologa se dimensionează mai bine, se împlineşte şi se adînceşte în semnificaţii, capătă un fel de gravitate majoră şi un tragism mai ridicat. Mai mult decît atît, Klapka devine el însuşi un element generator de dramatism în evoluţia sufletească a lui Bologa : Klapka a adus doar, în conştiinţa lui Bologa, imaginea pădurii spînzuraţilor şi acesta, într-un moment de autocupriudere dinaintea execuţiei, îl găseşte vinovat de moartea sa ; prin frica sa „înţeleaptă", tot Klapka pledează apoi înfocat împotriva dezertării, scriitorul subliniind astfel — prin contrast — ireductibilitatea comandamentului din conştiinţa lui Bologa.

Ipostaze ale fricii, mai grav dramatice şi mai subtile, se pot identifica în structura unor stări de conştiinţă ale lui Apostol Bologa. Personajul este mai cerebral, mai abstract — şi am văzut că frica la el se face prezentă îndeosebi în momente supreme de dezarticulare morală. Pe de o parte, ea are un efect de activizare lucidă, sau, dacă e prelungită şi repetată, sub impulsul unor momente de mare tensiune, compune stări de impasibilitate şi înstrăinare, prin obosirea voinţei. O ipostaziere a fricii cu efect dilatativ al conştiinţei o constituie momentul în care Apostol Bologa, din maşină, în drum spre cartierul diviziei, trece prin faţa pădurii în care zăreşte ţăranii români spînzuraţi. Sentimentul încercat este acut şi-l defineşte eroul însuşi ca fiind acela de groază. Sugerarea lui este de fapt pregătită prin notaţii nete şi gradate, neocolind grotescul. Plutonierul sosit ca să-l aducă la pretură are faţa „cenuşie" şi lui Bologa i se pare cunoscut zîmbetul lui „urît", amintindu-şi deodată că l-a văzut, la spînzurarea lui Svoboda, instruind caporalul improvizat călău, Bologa „se scutură ca de un gîndac greţos...". În maşină, apoi, faţa cenuşie a plutonierului, întoarsă spre el, îi apare „împărţită în două de un rînjet", iar cînd acesta îl vesteşte că vor trece prin pădurea spînzuraţilor „parcă n-ar fi mişcat de loc fălcile, rînjetul ciudat îi rămînea neclintit". Grotescul trebuie să inculce mereu impresia de coşmar, să pregătească treptat, prin faze intermitente de trecere sub lupa conştiinţei a fiecărui spînzurat, viziunea dilatată a unei păduri nesfîrşite în care spînzuraţii se multiplicau halucinant. Înregistrările lui Bologa cu privire la spînzuraţi sînt de o febrilă minuţie şi precizie, mărturisesc amplitudinea stării sale de conştiinţă. „Unul din mijloc, cu nişte

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

bocanci plini de noroi, privea cu ochi negri cît cepele în șanțul șoselei, și din fața umflată, violetă, scotea limba vînătă spre trecători. În stînga atîrnau trei, uitîndu-se pe șoseaua dreaptă, nepăsători și neliniștiți, dar cu creștetele lipite de crengile de deasupra. Doi erau într-un arin bătrîn, mai sus ca ceilalți, iar mai încolo, pe o cracă subțire care te miri cum nu se rupea, se vedea unul singuratic, cu mîinile legate la spate, scurt și slab ca un copil, cu fața toată cafenie, ca și cînd ar fi fost muruit cu lut gros".

Imaginea multiplicată a spînzuraților tremură obsesiv în conștiința lui Bologa și, după ce automobilul a depășit liziera pădurii, „Apostol se uită drept înainte, dar în ochii lui jucau spînzurații, numai spînzurații, din ce în ce mai mulți și mai mustrători". Febrila solicitare sufletească a lui Bologa contrastează abisal cu impasibilitatea, oarecum demonică, a plutonierului. În vreme ce plutonierul îi dădea explicații, cu o liniște aproape macabră, glasul lui i se părea lui Bologa „cu totul străin și parcă ieșea dintr-un beci umed". Elocvența acestuia îl mira, îl enerva, i se părea „ca din carte". Singurul cuvînt pe care simte o nevoie „crîncenă" să-l rostească Bologa este, într-adevăr, singurul care se poate rosti : „Îngrozitor !" Mulțimea spînzuraților revine în conștiința sensibilizată a eroului, dar acum i se pare acestuia că distinge o unicitate stranie a privirii lor, care-i amintește mereu privirea mustrătoare a lui Svoboda, sub știreang. „Același om spînzurat de nenumărate ori, ca o protestare nesfîrșită" — își spune el cutremurat. Extensiunea pînă la dilatare și obsesie a acestei stări de conștiință nu ține însă efecte efemere de psihologism. Sentimentul groazei, obținut prin solicitarea grotescului apăsat, servește scriitorului pentru a întări în conștiința lui Apostol Bologa „imposibilitatea morală" de a accepta ceea ce avea să i se ceară la cartierul diviziei : participarea la o nouă crimă.

În starea de mașinalitate și înstrăinare pe care o încearcă Bologa în drum spre sat și apoi către linia frontului, frica e în diluție, anesteziată de oboseala conștiinței. Starea aceasta de halucinație este redată magistral nu numai prin erou, dar și prin tendința de a obiectiva aparent acest stadiu, inoculîndu-l și mediului exterior. În curtea cartierului diviziei, „găleata fîntînii plutea în ceață ca în apă" ; casele pe lîngă care trecea Bologa, „îl priveau cu ochii galbeni, mirați", iar drumul „mijea ca o chemare" ; pașii „îi lipăiau" pe uliță, „pare-ar fi fost desculț", iar „pintenii zăngăneau regulat, subțire și dulce, ca niște clopoței de argint într-o depărtare nehotărîtă". Impasibilitatea aiurită a lui Bologa este descrisă aproape clinic și impersonal, prin abundente notații și propoziții condiționale construite cu „de parcă" — „ca și cînd", „ca și cum" ; „niciodată nu-i apărea în creier întrebarea „unde", ca și cum nu l-ar fi interesat de loc sau ar fi știut prea bine unde trebuie să ajungă" ; „numai de n-aș întîlni vreo patrulă, zice Apostol, fără frică, parc-ar fi vorbit altul" „Își iuțea mersul fără să-și dea seama, ca și cum ar fi vrut să ajungă undeva la ora fixată". Aceeași sugestie halucinantă o îndeplinesc uneori și comparațiile destul de des uzitate : șopotele unui rîu din apropiere i se par lui Bologa „ca niște șoapte străine" ; crengile joase de care i se agață hainele sînt „ca niște mîini care ar vrea să-l oprească !"

Am urmărit prezența fricii la cîteva personaje, îndeosebi la Klapka și Apostol Bologa, la care dinamica acestui sentiment este angajată mai intim liniei epice generale. Frica are, însă, în roman, o arie activă mai mare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Amintim, în treacăt, ipostaze ale ei la preotul Boteanu — în scena întîlnirii din tren cu Apostol Bologa, precum şi reacţia sa în faţa hotărîrii de dezertare a eroului. Amploarea acestui sentiment transpare apoi dintr-o mulţime de reacţii disperate ale personajelor, operante în compunerea atmosferei datorită ipostazelor esenţiale şi acute, despre care s-a vorbit. O statistică a frecvenţei verbului *a speria*, cu toate formele derivate sau a altor verbe *a înspăimînta, a cutremura* etc.) — a verbelor care transcriu stări sufleteşti adiacente fricii — ar fi, poate, concludentă.

Astfel de notaţii apar şi atunci cînd scriitorul zugrăveşte mediul exterior dar şi intern al eroului. „Casele negre străjuiau *sperioase* uliţa largă..." ; „cînd păşi Bologa în odaie, zgomotul de glasuri care se auzise din tindă, se curmă brusc, încît bună seara lui pluti singuratică într-o tăcere *speriată*". Poate fi amintită apoi o altă prezenţă a fricii, ca efect şi sugestie — la cititor.

Frica la Rebreanu este mereu un mijloc de transfigurare dramatică, de denunţare umană a unei realităţi întunecate şi violente. Potenţarea ei pînă la efectul major dramatic, inclusiv rigoarea veridicităţii realiste, pretinde artistului să fie artist, şi Rebreanu s-a arătat a fi. În *Pădurea spînzuraţilor* răsună larg şi patetic acordul de spaimă al sufletului uman, al mulţimilor lovite de un război nevrut şi de o realitate aproape inchizitorială, dar Rebreanu va şti să dea şi mai multă forţă, mai ridicată expresie artistică unui alt acord al sufletului uman — de data aceasta mai tonic ; mînia mulţimilor... Şi unul şi altul i-au deschis scriitorului, deopotrivă, poteca spre durată şi universalitate.

•

L'ÉLÉMENT DRAMATIQUE DANS *PĂDUREA SPÎNZURAŢILOR* (LA FORÊT DES PANDUS) DE LIVIU REBREANU

RÉSUMÉ

Prénant comme point de départ un trait dominant de l'art de Rebreanu — le dramatisme — l'auteur s'occupe de la manière dont ce trait se révèle dans le roman *La Forêt des pendus*.

Le dramatisme de la création de Rebreanu résulte de la profondeur de l'analyse psychologique, de l'acuité de l'observation, du réalisme des descriptions. Rebreanu a concentré son attention non pas sur la guerre, mais sur les réalités humaines, sur le drame des hommes de nationalités différentes qui formaient l'armée austro-hongroise et qui étaient obligés de participer à une guerre contraire à leurs intérêts. Le cadre sombre et grave où l'action se déroule, la violence et le tragisme qui s'en dégagent, toute cette ambiance exceptionnelle qui sert d'arrière-plan au conflit psychologique du héros, accusent davantage le dramatisme du livre.

L'avatar d'Apostol Bologa, intellectuel roumain appelé à lutter contre ses frères, ne réside pas tant dans le conflit entre le devoir militaire et la conscience, mais surtout dans l'éveil de sa conscience nationale. Le tragisme du personnage se dégage de l'impuissance de l'individu isolé à agir et à donner libre cours aux commandements de sa conscience, en face d'une réalité terrassante.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Le filon dramatique se poursuit aussi par la grande place réservée dans le livre au sentiment de la peur, *La Forêt des pendus* étant, sur un second plan, un roman de l'angoisse. La peur y est une présence permanente et complexe, le plus souvent à l'état pur et prenant des formes distinctes et dynamiques, mais aussi en associations subtiles avec d'autres sentiments et états de conscience.

L'auteur conclut que le sentiment de la peur constitue une modalité indirecte de dénoncer les réalités graves décrites dans le roman.

ЭЛЕМЕНТЫ ДРАМАТИЗМА В РОМАНЕ ЛИВИУ РЕБРЯНУ „ЛЕС ПОВЕШЕННЫХ"

РЕЗЮМЕ

Исходя из основной черты, преобладающей в творчестве Ребряну — драматизма — автор разбирает вопрос о способе, с помощью которого эта черта проявляется в романе „Лес повешенных".

Драматизм творчества Ребряну основывается на глубоком психологическом анализе, на остроте реальности и достоверности. Ребряну сосредоточил в книге свое внимание не на войне как таковой, а на действительности человеческих отношений внутри австро-венгерской армии, действительности глубоко драматичной тем, что большая часть этой многонациональной армии была втянута в войну, совершенно чуждую ее интересам. Драматизм книги достигается, в первую очередь, мрачным фоном, на котором развертывается действие, впечатлением насилия и трагизма. В такой исключительной атмосфере развивается душевный конфликт героя книги.

Перевоплощение Апостола Бологи, румына-интеллигента, посланного бороться против своих собратьев по национальности, представляет не столько конфликт между чувством долга перед империей и совестью героя, сколько, в основном, пробуждение его национального сознания. Трагизм персонажа проистекает из обреченности борьбы отдельной личности с действительностью и невозможности поступать так, как это подсказывает совесть.

Другой модус вивенди драматизма книги проявляется в широте показа чувства страха; тем самым роман „Лес повешенных", во вторичном плане, можно назвать романом о страхе. Страх появляется как сложное явление, в тонких сочетаниях с другими чувствами и сознательными состояниями, но чаще всего в динамических и отчетливо различимых формах.

Автор считает, что страх являет собой в романе косвенный путь для изобличения мрачной действительности, отраженной в романе „Лес повешенных".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ARTA POETICĂ A LUI OCTAVIAN GOGA

DE

TEODOR VÎRGOLICI

În perioada începuturilor literare, Octavian Goga îl transcrie în pastișă pe Eminescu. În momentul în care își precizează însă atitudinea și își formează o individualitate, nu-l mai urmează formal pe marele său maestru. În întîiul volum de *Poezii*, din 1905, în care Goga apare prin ce e mai reprezentativ și mai original, legătura cu Eminescu nu poate fi bănuită decît în planul raporturilor afective și spirituale. În primul său volum, Goga a ars ca o flacără, s-a dăruit în întregime. În volumele ulterioare pierde însă ceva din măreția cu care s-a impus prima dată. Unele versuri din volumele *Ne cheamă pămîntul* și *Din umbra zidurilor* sînt în mod clar de factură eminesciană. Versurile din poezia *Blestem*:

„Părea că printre nouri negri
Spre iad s-a fost deschis o poartă ..."

amintesc de începutul *Melancoliei* lui Eminescu. Iar poezia *La moarte*:

„La moarte nu-mi aduceți mie
Odoarele maicii biserici,
Nu vreau nici blîndă armonie
Din trăgănatul cînt de clerici ..

ne trimite la *Mai am un singur dor*.

Începuturile literare ale lui Octavian Goga nu prevestesc prin nimic pe poetul de mai tîrziu. Adevăratul poet se va naște o dată cu formarea unei viziuni proprii și a unei arte originale. Aceasta se va întîmpla după 1902, în perioada de la revista „Luceafărul", cînd Octavian Goga începe să intoneze grav „cîntarea pătimirii noastre".

Artistul pe care-l preconizează Octavian Goga și cu care se identifică este artistul-cetățean. Principiile diriguitoare ale artei sale au fost formulate deseori și teoretic. În 1907, sub înrîurirea răscoalelor țărănești, Goga publică în numărul din decembrie al „Vieții românești" studiul *Țăranul în literatura noastră poetică* în care, la început, pledează pentru identificarea artistului cu masele. „Cu toții — scria poetul — ne pătrundem astăzi de ideea că cei mulți, cei fără nume, cei care muncesc, cei care își desfășoară traiul în umbră și necunoaștere, sînt puterea mare

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, Nr. 2, P. 345–355, BUCUREȘTI, 1965

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ascunsă a omenirii care se primenește. Pentru dezrobirea lor, pentru ridicarea lor la treapta drepturilor pe care le pretinde spiritul vremii, pentru oameni, — luptăm cu toții". În continuare, sublinia însă rolul artistului: „În această luptă de dezrobire, de fierbere și de biruință care trebuie să vie, artistul nu rămîne izolat. Dimpotrivă, el merge înainte, povățuit de sufletul său și de îndemnurile eterne ale artei care veșnic luptă". Octavian Goga concepea deci arta legată necontenit de viața oamenilor, slujind ridicării acestora tot mai sus pe treptele umanității.

După Octavian Goga, adevăratul artist e acela care nu fuge de marile dureri ale oamenilor, de zbuciumul vieții. Iar în articolul *Pro domo*, scris în decembrie 1910, poetul mărturisea: „Viața care curge dinaintea mea mă cheamă, îmi zbuciumă inima și-mi înfierbîntă tîmplele. Problemele ei mă agită, chiotul ei mă tulbură, războiul ei nu-mi dă odihnă. În zadar trag obloanele și închid fereastra, degetele ei aspre îmi bat la geam și mă smulg din pacea senină a artei eterne". Artistul care se izolează și se extaziază în fața marmorei reci fără a se strădui să imprime acesteia pecetea zbuciumului vieții, era socotit de Octavian Goga drept un neputincios cu aripile frînte: „Și crede-mă că avîntul lui nu va deschide porțile eternității, dacă în clipa cînd trecîndu-i pe sub ferestre valul imens al mulțimii, care urlă și blastămă de foame, el se va trage în cămara lui tăinuită și, cu ochii orbiți de ritmul formelor gingașe, va scrie un sonet Venerei de Milo. E un meșter cinic acest adorator al marmorei reci. E un neputincios cu aripile frînte, nu e adevăratul artist, fiindcă arta nu fuge de marile dureri ale vieții".

După Eminescu, pe alte coordonate decît Coșbuc și Macedonski, Octavian Goga a fost cel care a deschis porți noi, nebănuite, în climatul liricii românești. El a adus nu numai un suflu nou, de nobilă esență patriotică și socială, ci și o artă proprie, cu calități de netă superioritate față de cea a contemporanilor lui. Octavian Goga este deținătorul unei deosebite puteri de exprimare poetică, avînd darul de a evoca pregnant și plastic, prin imagini, stări afective, idei și realități concrete. El are respirația largă, sufletul tumultuos, scrutează viața și lumea la dimensiuni macrocosmice. Adresîndu-se dascălului, poetul vorbește de „soarele copilăriei", din care o rază vine acum să-i sfarme „negura" din suflet și să-i topească din inimă „cetatea de gheață". Dragostea de patrie a luminat mereu „prin potopul veacurilor negre"; plugarii sînt copii „ai mîndrei bolți albastre"; viforul vremilor răzbunătoare trăiește „ca-ntru-un întins adînc de mare"; gemătul îndureraților „înfioară firea".

Suferința națională și socială este încadrată într-o viziune cosmică, poetul stabilind corespondențe și raporturi de acțiuni reciproce între lumea terestră și cea astrală. Imaginile, deși construite simplu, dau sentimentul grandiosului, al unor acțiuni care evoluează în zonele tainice ale lumii, întrecînd elementarele legi ale firii. Glasul durerii și al suferinței oamenilor este atît de puternic, atît de impresionant, încît

„În geamăt se-nalță durerea la cer,
Cîmpii de lumini să-nfioare,
Luceafărul simte văpaia arzînd
Și tremură, bietul, și moare.
Cu ochii plînși stelele toate se duc
Pe patul de nori să se culce".

Glasul durerii capătă amploare, se transformă într-o sfîșietoare doină de jale, de patima căreia „și umbrele mor" și „codrul prelung se-nfioară" și pe care, ascultînd-o tăria cerului, „cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lacrimi plîng genele zării". Glasul doinei găseşte răsunet în împărăţia bolţii însorite, de jalea ei se cutremură înaltul, trimiţînd jos, pe pămînt, mîngîierea şi nădejdea de mai bine :

„Cînd iată, prin neguri cu sîrg străbătînd
O rază solie coboară :

Deschideţi larg poarta, cărunţilor brazi,
Să vie-mpăratul măririi,
Să mîngîie jalea nestînsului dor,
Să-mpace durerile firii ... "

(*Dimineaţa*)

Stingerea naturii o dată cu iubirea este văzută şi ea sub raport cosmic, prin prisma întrepătrunderii dintre terestru şi astral. Plîngîndu-şi despărţirea de „domniţa bălaie", poetul simte în jurul său un dezastru apocaliptic, o frîngere a tuturor elementelor luminoase şi fermecătoare :

„Azi moare-înfiorarea cetăţilor de stele
Şi înţelesul tainic al cîntecelor mele.
Se rupe tortul galben al razelor de lună,
Mor visurile albe ce-mi tremură pe strună.
Luceafărul clipirea în negură şi-o frînge,
Lumina lui bolnavă se zbate şi se frînge.
Şi moare găinuşa în pragul nopţii sure
Şi toată mîngîierea din zvonul de pădure".

(*Despărţire*)

O zguduire cosmică şi o îndoliere a întregii firi se întîmplă şi cînd se stinge „frumoasa cea din urmă" :

„Sus soarele, cocon de-a pururi tînăr,
A poposit în drumul lui pribeînic
Şi-nfricoşat de vestea unei raze,
S-a-ntunecat şi-n adîncimi de mare
El şi-a muiat pleoapa tremurînd ...
Şi zvon pe largi pustietăţi de ape
Şi geamăt lung pornitu-s-a prin codri,
Înfiorate frunzele mureau,
Iar chipul clar al lacului oglindă
În clocote cernitu-şi-a seninul,
Cînd vîntul, crainic vestitor de groază,
Urla nebun din tulnice de-aramă,
Vestind : jeliţi ! Frumoasa cea din urmă
E moartă !
Şi mările şi codrii răsunat-au :
E moartă ! ..."

(*Frumoasa cea din urmă*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Personificările sînt frecvente în poezia lui Octavian Goga. Înserarea, de pildă, e descrisă prin imagini de mare fineţe metaforică şi prin personificări cu largă capacitate de sugerare. Bolta cerului „şi-a cernit năframa" întocmai „ca o mamă întristată". În liniştea înserării „doarme apa la irugă", dorm cerul şi pămîntul „într-o dulce-mbrăţişare". Amurgul este un „crai bătrîn" care împarte odăjdii cernite „brazilor cu bărbi cărunte", iar aceştia, umiliţi

„I se-nchină, i s-apleacă
Şi cu zvon de surle-l lasă
Pe Măria Sa să treacă"

(*Asfinţit*)

Dorurile poetului se spulberă şi cad ca nişte frunze:

„Dorurile mele-s
Frunze pe cărare ...
Spulberate şi strivite frunze pe cărare".

Prin personificări se creează imagini graţioase, de pitoresc naturistic:

„După plopi cu frunza rară
Îşi desface luna sînul".

În poezia lui Octavian Goga, elementele din natură au o prezenţă continuă, se integrează desăvîrşit în ansamblul imaginilor. Metaforele şi comparaţiile construite cu elementele naturii n-au nimic artificios. Elementele din natură servesc creării atmosferei şi, mai ales, luate ca simboluri, sugerează, concretizează şi lărgesc semnificaţiile versurilor. Ilustrativă, în acest sens, este poezia *Pribeag*. Versurile ei surprind, prin cîteva trăsături precise, clare, drama unui înstrăinat, a unui pribeag. Voinicul, călare pe murg, se opreşte o clipă în apropierea satului:

„Vede-o casă-ntre poiene
Şi cu mîneca cămăşii
Zvînt-o lacrimă din gene ..."

Şi apoi pleacă mai departe. În urma lui

„Peste plopi cu frunza rară
Cade-nlăcrimat amurgul ..."

Aceste două ultime versuri ale poeziei sînt departe de a fi o simplă figură de stil. Ele se încadrează în atmosfera generală a poeziei, în semnificaţiile ei. Plopii cu frunza rară sugerează solitudinea, imaginea lor fiind corelată cu cea a călăreţului pribeag, însingurat.

Creionarea unui pasaj, a unui tablou de natură, pregăteşte intrarea în atmosfera şi substanţa poeziei:

„Ca o vecernie domoală
Se stinge svonul din dumbravă,
Pleoapa soarele-şi închide
Sus pe-o căpiţă de otavă".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

E o atmosferă molcomă, liniștită, sugerînd tihna, reculegerea. În acest decor,

„De cîrjă sprijinit răsare
Bătrînul preot la portiță.
Moșneag albit de zile negre ..."

(*Apostolul*)

Datorită puterii sale de sugestie, Goga reușește ca, printr-un singur cuvînt, printr-o singură noțiune să dezvăluie o realitate, o întreagă stare de lucruri, cu sensuri majore. Cuvîntul sau noțiunea respectivă are capacitate generalizatoare, degajînd semnificații largi. În Moldova, în mormîntul lui Ștefan cel Mare „dorm clipele noastre de slavă". Vorbind despre „clipele" slavei strămoșești, poetul afirmă o idee dominantă în lirica sa și anume aceea că, numai în trecutul îndepărtat, pentru puțină vreme, a strălucit gloria și biruința, în timpul următor și mai ales în cel în care trăiește el venind pustiitoare durerea și pătimirea. Comprimînd gloria străbună numai la dimensiunea de „clipe", poetul tindea să reliefeze pregnant ideea, repetată în versurile sale, că pătimirea se perpetua de veacuri.

Înstrăinarea de sat e zugrăvită uneori prin relatarea unui fapt redus la un singur cuvînt sau la un singur gest. Numai prin cuvîntul „dumneata", cu care i se adresează sătenii, poetul înțelege prăpastia săpată între el și cei de lîngă care a plecat, mărturisind întristat:

„Și m-am trezit pe nesimțite
Că-mi zice satul: — Dumneata".

Impresia de viață din poezia lui Octavian Goga e potențată și prin zugrăvirea realității cu minuțiozitate, prin consemnarea detaliului: în pacea serilor de toamnă, plugul „doarme pe rotile"; de pe pereții îngălbeniți ai bătrînei case părintești „se dezlipește-n pături varul"; cînd poetul, feciorul lui Iosif preotul, se duce în lume, „un firicel de izmă creață" se săruta atunci cu Oltul; reîntors din pribegie, poetul reînvie vremile de odinioară, întrebînd codrul dacă își mai amintește că matca Oltului bătea „la colțul casei într-un soc" și că, din geam, se oglindeau în apă „trei rădăcini de busuioc". În haosul orașului, poetul primește vizita unui bătrîn țăran care îi învie lumea din care a plecat. Îi spune de sat, de oamenii uitați acolo, pe care îi paște nenorocul, de cîmpiile arse, pline numai de mărăcini. Dar îi spune și de o casă părăsită, de jalea bătăturii și „cum și-a făcut o barză cuibul și are pui în podul șurii". Consemnînd detaliul, Goga își ferește poezia de a pluti în generalități, aducînd-o în sfera concretității. Versurile dau astfel impresia autenticității vieții. Generalul se reține adesea prin particular, printr-un singur element care dăinuie în memorie. Detaliul consemnat de poet creează senzația trăirii, emoția poetică sporind astfel în intensitate.

Orice poet se exprimă prin metafore, dar la Octavian Goga metafora se distinge prin deosebita ei expresivitate, prin farmecul inedităului ei. Copiii, simbolul curățeniei și speranța viitorului luminos, sînt strălucitori ca roua dimineții în care se răsfrîng razele soarelui:

„Voi sunteți roua dimineții
Ce scînteie neștiutoare,
Ce poartă-n ea întreg argintul
Curat al razelor de soare".

Omul, privit în raport cu universul, pare „un strop răzleț de viață"; poezia e un „ostrov de flori"; pe buzele de fecioară ale dăscăliței „n-a tremurat ispită"; clăcașii sînt „logoditi de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

veacuri cu durerea". Poetul ar dori ca, în casa sa, să-i vină mama, să stea un an ori doi, „ori cît pămînt mai are". Noțiunea de *pămînt*, luată figurat, sugerează ideea de *viață*, deci cîte zile mai are de trăit pe pămînt. O coasă, ascuțită prin baterea tăiușului ei cu un ciocan de fier, e „chinuită". Singurătatea și întristarea sufletească sînt sugerate prin definirea metaforică a inimii drept o „biserică veche-n ruină" în care nu mai vine nimeni, „altarul uitat să-l sărute". Goga transpune o singură noțiune printr-un șir de metafore, expuse împreună, dar convergînd către aceeași idee. Un muzeu este

„Lăcaș cernit al trecerii eterne,
Trist sarcofag al vremii adormite,
Tu jalnică, posomorîtă urnă
Ce-aduni cenușa gloriilor stinse".

(*În muzeu*)

Aici, muzeul este văzut ca depozitar al vestigiilor trecutului, ca mărturie a valorilor de odinioară. În altă parte însă, imaginea muzeului este lărgită prin sublinierea rolului pe care acesta îl are în ordine spirituală și morală, de purificare și înălțare sufletească în fața gloriilor stinse. În linia metaforei, muzeul

„... pare-un templu minunat
În care mii de robi ai vieții
Vin să se spele de păcat".

(*Mama*)

Octavian Goga se exprimă mai mult prin metaforă. Comparația, sesizabilă prin alăturarea noțiunilor și imaginilor cu ajutorul comparativului „ca", e utilizată mai rar și nu impune prin inedit. Termenii comparației sînt obișnuiți : barba moșnegilor e „căruntă ca amurgul" ; mireasa e frumoasă și subțire „ca floarea de cicoare" ; noaptea coboară lin și alunecă pe gene „ca o broboadă de mătasă" etc. De menționat e numai faptul că, frecvent, elementele comparative sînt extrase din mediul rustic.

Ca și Arghezi, Goga materializează imaginile, concretizînd noțiunile abstracte prin înzestrarea lor cu funcții umane. Astfel, poetul simte în pieptul său „ispitele cum sapă". Alteori, noțiunile sînt înzestrate cu atribute care nu le sînt proprii, dar care servesc zugrăvirii pregnante și plastice : la geamuri „picură" un ciripit de pui de rîndunică ; lumina „se frînge" în tremur „prin sita genelor" ; plugul ară „în coapsa grăitoarei miriști" etc.

Octavian Goga, ca și Tudor Arghezi, are un stil impregnat cu elemente biblice, religioase. Aroma biblică, eclesiastică, e topită în universul imagistic arghezian, se întrețese cu fibrele lui lăuntrice. Arghezi e stăpînit de „o neliniștită patimă cerească", caută să înțeleagă sensurile vieții prin miturile divinității. Acestea sînt utilizate cu precădere în poezia de idei, unde nu vizează o realitate concretă. Cînd miturile biblice, care domină viziunea argheziană anterioară, sînt legate de aspecte concrete, sensurile lor nu implică cu necesitate raportarea la o realitate a cărei esență să fie strîns dependentă de cea religioasă. Ele servesc numai ca mijloc specific de exprimare poetică a unor idei și sentimente diferite. Astfel, pe o stradă din Geneva „e o tăcere moale, de rugă și sfeștanii" ; dragostea de patrie a ars în „cădelnițile sufletului" poetului ; hoții rup lacătul în gură „ca o prescură".

Și la Octavian Goga aroma biblică, eclesiastică e o componentă structurală a universului poetic, însă sensurile ei vizează realități concrete, de natură socială, se corelează cu esența ideilor și sentimentelor exprimate, cu conținutul emoțional al versurilor, imprimîndu-le o vibrație me-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sianică. Dacă în lirica lui Octavian Goga este răspîndită aroma biblică, aceasta nu se datorește numai faptului că poetul descinde dintr-o generație întreagă de preoți și că a trăit în atmosfera religioasă, ci are semnificații mai adînci. În judiciosul său studiu introductiv la ediția poeziilor lui Octavian Goga (EPL, 1963), I. D. Bălan remarcă : „În ceea ce privește prezența tonului biblic cu anume tîlcuri de parabolă, abundența termenilor arhaici și religioși — care de asemenea sînt arhaici — credem că avea rostul de a demonstra celor ce negau vechimea noastră pe plaiurile transilvănene că ne-am născut aici, că venim din vremuri de demult, că avem drepturi incontestabile". Nuanța religioasă a fost transpusă de Goga uneori direct, în poeziile cu tematică de această natură, programatice, dar cel mai adesea, în restul poeziilor, a sublimat-o în retortele exprimării artistice, încadrînd-o armonios în universul său imagistic.

Imaginile construite cu elemente biblice, eclesiastice, se referă aproape întotdeauna la realitatea rustică : svonul din dumbravă se stinge „ca o vecernie domoală" ; bobițele de rouă care se așternu „pe-ntinsul luncii patrafir" sînt „preacuratul mir" cernit de mîna cerului ; plugarii străjuiesc „altarul nădejdii" de mai bine ; dascălul, luminătorul mulțimii, e „ca un sfînt dintr-o icoană veche" ; freamătul codrului pare „un molcom zvon de patrafire".

Cu ajutorul elementelor eclesiastice, Goga asigură un potențial ridicat expresivității lirice, mai ales în sensul evocării prin comparație. Freamătul codrului e evocat prin svonul de patrafire, amintindu-ne foșnirea odăjdiilor urzite din mătase și din fir de aur sau argint.

Evocarea freamătului codrului prin compararea cu svonul de patrafire, se adresează simțului auditiv. În poezia lui Goga sînt frecvente notațiile senzoriale, modul de evocare și sugerare făcînd apel și la celelalte simțuri umane. Imaginile capătă astfel un grad sporit de autenticitate, devin mai ușor perceptibile, provocîndu-ne emoții mai adînci. Tot cu ajutorul elementelor eclesiastice, Goga redă atmosfera, peisajul înconjurător, prin incitarea simțului vizual. Astfel, în amurgul toamnei

„Ca din cădelniți fumul de tămîie
Prelung se zbate frunza din dumbravă".

Din poezia lui Octavian Goga răzbate o caldă sinceritate. Poetul se dăruie sufletește, își deschide inima în fața oamenilor. Cînd revine în sat, se adresează prietenilor de odinioară cu simplitate, fără ocolișuri, mărturisindu-și dorințele intime :

„Noroc logofeți de-acum zece ani !
Primiți-mă, rogu-vă, larăș,
Și gîndului vostru mă faceți părtaș
Și glumelor voastre tovarăș.

Departe-am fost eu, copii, la oraș,
Și legea pe-acolo nu-i bună,
Circiumarii te mînt și lăutarii nu știu
Aleva ce-i graiul din strună".

Poezia lui Goga e comunicare intimă cu oamenii, ca într-un dialog. Dascălului îi spune : „Vezi, astăzi valul altei vieți mă poartă" ; în fața casei părintești, rănită de trecerea vremii, se destăinuie ca într-o convorbire cu un bun prieten :

— Ce s-a ales de casa asta,
Vecine Neculai al popii ? ...

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sau :

„De ce-ți ștergi ochii cu cămașa,
— Ori plingi, vecine Niculaie ? ..."

Aceste două ultime două versuri, cu care se încheie poezia, sporesc nota ei emoțională. Sugerează mai viu întristarea sufletească pricinuită de imaginea casei ; prin imaginea plînsului, se ating coarde mai sensibile ale sufletului uman.

Destăinuirea zbuciumului, credințelor și năzuințelor sale este făcută adesea patetic, însă fără retorism. Aparent, unele versuri par retorice. Nu trebuie însă confundat patheticul cu retoricul. Goga e sacerdotal, tonul său e solemn, are vibrația turburătoare a unei participări sufletești totale :

„La cer să-mi spulbere amarul
Înfricoșatelor blesteme,
Cu cari mi-am luminat altarul
Întunecat atîta vreme ...

Ca-n ziua cînd senin pămîntul
Cu trupul nepătat de ură,
Și-o premeni din nou vestmîntul,
Curat de-a patimilor sgură ;

Să pot și eu la sărbătoare
Să-nalț o rugăciune nouă,
Rostind cu sufletul spre soare ;
Cuvîntul tainic : Pace vouă !"

Tonul procesional devine adesea rugă fierbinte, rostită cu glasul covîrșit de emoție :

„Cu fruntea-n țărînă, plîngînd azi ne vezi
Din slavă cerescule soare ;
Rugămu-ne ție, azi sufletul nostru
Tu lasă-l departe să zboare.
Trimite și vîntul, pribeagul drumeț,
El, crainicul bolții albastre,
Să ducă departe pe aripa lui
Cuvîntul strigărilor noastre".

Inversiunea verbelor reflexive, în stil biblic, ca acest „rugămu-ne ție", amintitor de versurile eminesciene „rugămu-ne-ndurărilor / Luceafărului mărilor", e o notă caracteristică atmosferei liturgice din poezia lui Goga. În mod constant se întîlnesc versuri cu asemenea construcție : „În taina tăcerii pornește-se vînt" ; „părinte orînduie-mi cărarea" ; „cuvine-se hirotonirea : „și plînge-vor frații de-o lege" ; „de vraja ei tresare unda / Și-nfiorează-se nisipul" etc.

În alte poezii, suflul patetic, de caldă sinceritate și dăruire sufletească, izvorăște din conștiința împlinirii unui rol măreț între oameni. Poetul cîntă cu gravitate, în acorduri și rezonanțe de orgă, mărturisind dramatic pătimirea semenilor săi și vestind profetic seninul și bucuria unei vremi ce va să vie. Aici, departe de a fi retoric, vorbește ca un tribun, are sentimentul că se adresează mulțimilor. E o atitudine specifică Transilvaniei, unde domina tradiția marilor adunări populare, pe întinderi cîmpenești, în mijlocul cărora răsuna glasul avîntat al făuritorilor de bine.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În poeziile care cîntă pătimirea oamenilor sau vestesc vremea izbăvirii, versurile au o anume rezonanţă lăuntrică, o dinamică proprie, în sonorităţile ritmice răsunînd parcă glasul grav al durerii, zăngănitul lanţurilor şi sfărîmarea lor, cum remarcă G. Ibrăileanu. În *Rugăciune*, ritmul e sobru, de respiraţie scurtă, sugerînd apăsarea suferinţei şi zbuciumul sufletesc:

„Rătăcitor cu ochii tulburi,
Cu trupul istovit de cale,
Eu cad neputincios, stăpîne,
În faţa strălucirii tale.
În drum mi se desfac prăpăstii
Şi-n negură se-mbracă zarea,
Eu în genunchi spre tine caut:
Părinte-orînduie-mi cărarea!"

Ritmul se precipită însă în *Clăcaşii*, devine fremătător, dinamic, pregătind „înfricoşata clipă a premenirii".

„Atunci, în ziua mare-a învierii,
Aceşti ostaşi cu feţe ofilite,
Cu zîmbet mort, cu suflete trudite,
Ca-ntineriţi de suflul primăverii
S-ar ridica, ei cari au fost străjerii
Amarului şi-ai morţii şi-ai durerii,
Cu braţul greu de greul răsplătirii.
— Toată ţărîna gliei desrobite
Şi munţii toţi şi-orînduirile firii

Vor prăznui din pacea lor urnite
Înfricoşata clip'a premenirii,
Cînd suflet nou primeşte întruparea
Şi-n strălucirea razelor de soare
El hărăzeşte vremii-mbătrînite:
Veşmîntul nou, de nouă sărbătoare".

Puterea de emoţionare a poeziilor lui Octavian Goga izvorăşte şi din modul specific de distribuire a ideilor şi sentimentelor în strofe. Acestea urmează o linie ascendentă, sînt dezvoltate treptat, culminînd în strofa finală. În unele poezii, dealtfel destul de numeroase, Goga îşi instrunează lira discret, în strofa iniţială, cîntecul său amplificîndu-se gradat în strofele următoare, în cea ultimă răsunînd deodată lovitura de timpan încadrată în acordurile maiestuoase ale unui final orchestral impunător. Pornind iniţial discret, poetul operează cu elemente care nu servesc decît creării atmosferei, pregătind astfel pe cititor să se pătrundă mai adînc de vibraţia ideii esenţiale a poeziei respective, afirmată cu plenitudine în strofa ultimă. În poezia

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pe-nserate, de pildă, primele patru strofe conţin un pastel al înserării în sat, peisajul descris fiind străbătut de un tainic fior al întristării. Strofa a cincea şi ultima aduce însă deznodămîntul acestei linişti apăsătoare :

Domol purcede glas de schijă
De la clopotniţa din deal, —
Să povestească lumii jalea
Înstrăinatului Ardeal.

Ideea poetică este concentrată alteori chiar într-un singur vers, final. În poezia *Oltul*, ultimul vers „Să ne mutăm în altă ţară" luminează deodată, pregnant, tot colocviul poetului cu rîul.

Concentrarea ideii poetice în strofa finală ţine de laboratorul intim de creaţie al poetului. Octavian Goga scria uneori ultima strofă a unei poezii şi în funcţie de aceasta dezvolta artistic ideile sale în celelalte strofe. Un prieten apropiat al lui Goga notează că „cea dintîi strofă care era aşternută pe hîrtie de regulă era cea din urmă" şi că poetul le scria apoi pe celelalte „cari întregeau şi ilustrau ideea cuprinsă în strofa ultimă" [1].

Octavian Goga operează cu o sumă de elemente lexicale pe care le ia ca simboluri în toată poezia sa. Atitudinea fundamentală a sa e aceea a poetului care e copleşit de jalea unei lumi, care trăieşte durerea şi zbuciumul mulţimii şi care năzuieşte către o viaţă echitabilă, de dreptate şi libertate. Cristalizarea lirică a acestei atitudini se realizează prin cuvinte, expresii şi imagini cu valoare de simbol, printr-un stil figurat. Astfel, poetul este drumeţ „cu ochii tulburi", patima îl „sugrumă", în drumul lui „se desfac prăpăstii", zarea „în negură se-mbracă", inima şi ochii aşteaptă „cîntecul şi lumina", în vifor „urlă şi gem" toate „robiile de veacuri", lumea să fie străbătută de „svonul firii-ndrăgostite", pe fruntea poetului să se aşeze „o rază" de soare.

Ca poet al satului, al suferinţei ţărănimii, Goga îşi extrage materialul lexical al stilului său din vorbirea curentă în această lume. Versurile sînt alcătuite din cuvinte elementare, comune, pe care le toarnă însă în imagini de mare profunzime lirică, cum reiese din citatele cu care am încercat pînă acum să definim poezia lui Goga. Transpunerea lectorului în mediul ardelenesc, căci Octavian Goga este în primul rînd un poet al Ardealului, se realizează, sub raport lexical, prin cîteva provincialisme presărate echilibrat şi armonios în cuprinsul poeziilor, ca : frăgar, podmol, făgădău etc.

Poet de largă expresivitate, înzestrat cu un autentic talent de evocare şi sugerare, Octavian Goga reuşeşte ca, prin lexic, să reînvie vremile de odinioară în poeziile cu conţinut adecvat, să imprime versurilor un iz arhaic, de cronică. Astfel, clipele noastre de slavă dorm „pe veci cetluite în marmoră rece", în Moldova, unde sînt îngropaţi „viteji pîrcălabi" şi „prea cinstiţi vornici" de-ai lui Ştefan cel Mare, „statornici în cinstea de lege şi ţară" ; Ştefan Voievod a scris „strălucirea norodului" cu sînge duşman. În poezia *De demult* ... termenii epistolari, cu care cei „patru juzi din patru sate" se adresau împăratului, sînt transpuşi cu fineţe şi iscusinţă :

— Patru juzi din patru sate, de la Mureş mai de vale,
Cu supunere se-nclină astăzi înălţimii tale,

Luminate Împărate ! — Scriem carte cu-ntristare,
Ne-au luat păşuna domnii, fără lege şi-ntrebare ...

[1] Octavian C. Tăslăuanu, *Amintiri de la „Luceafărul"*, p. 40—41.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Semne-avem, şi-n miezuine le-au fost pus de mult bătrînii,
De pe cînd în ţara asta numai noi eram stăpînii ...

Nu mai sunt acum pe cîmpuri, toate le-a sfărmat duşmanul
Şi pe Ionuţ al Floarii ni l-au prăpădit, sărmanul.

În prima perioadă a activităţii sale creatoare, Octavian Goga avea o aversiune mărturisită public faţă de neologisme, simţindu-se receptiv numai la modurile de exprimare ale limbii simple, populare, pe care o cultiva cu atenţie, ridicînd-o la treapta artistică. În partea a doua a activităţii sale, îndeosebi în *Cîntece fără ţară*, poetul deschide anumite portiţe neologismelor. La dimensiunile operei lui Octavian Goga acestea rămîn însă cantităţi neglijabile, pierzîndu-se sub farmecul şi bogăţia stilului hrănit cu seva limbii populare.

Poezia lui Octavian Goga este o mărturie emoţionantă a suferinţelor poporului nostru în trecutele vremuri. În inima poetului şi-au aflat ecoul jalea celor oprimaţi, durerea truditorilor pămîntului apăsaţi de forţa puţinilor stăpîni. Octavian Goga a cîntat pătimirea acestora, năzuind către o lume nouă, către o lume de senin şi bucurie, cum se destăinuie, spre sfîrşitul vieţii sale, într-un moment de dreaptă reculegere:

Zidit din lacrimi şi dezastre
Eu am vestit o lume nouă,
Voi mi-aţi dat valerele voastre,
Eu v-am dat inima mea vouă.

În cadrul literaturii noastre, poezia lui Octavian Goga se apropie de zona înaltă în care domină, unice, peste vreme, culmile eminesciene.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

STRUCTURA ARTISTICĂ A DESCÎNTECULUI

DE

OVIDIU PAPADIMA

INVENȚIA VERBALĂ

Descîntecul fiind în fond o formă de artă realmente primitivă — generată într-o perioadă a istoriei cînd omenirea era apăsată de umbrele mari ale neștiinței, înspăimîntată de credința în ființe supranaturale ce inspirau teamă și cerșind ajutorul altor ființe supranaturale presupuse bune — era firesc ca în el să irumpă puternic fondul afectiv. Aceasta se întîmplă chiar atunci cînd la baza ceremoniei descîntecului putem totuși presupune un element rațional primar: observația că anumite fenomene de sugestie contribuie la ameliorarea stării suferindului. În acest caz, practica descîntecului apelează tot la factorul afectiv în primul rînd, căutînd să-l impresioneze cît mai puternic pe suferind, să-i producă — cum am spune noi în termeni moderni — un șoc psihologic care să-l scoată din apatia inerentă bolii. Acest obiectiv produce și în sufletul descîntătoarei o stare de încordare, ce determină, firesc, o potențare a elementului afectiv, avînd la rîndul ei importante consecințe stilistice. Ovid Densușianu a arătat — cu acuitatea filologică ce îl caracteriza — că această tensiune a efectului face ca forma de artă aparent încremenită arhaic a descîntecului să cuprindă în realitate un surprinzător tezaur de inovații în materie de artă a cuvîntului, pe latura accentuării expresivității: neașteptate formări de diminutive sau augmentative; epitete ce repetă substantivul în forme adjectivale neașteptate, deși derivate dintr-însul; accentuări ale forței imperative a verbului, prin repetarea acestuia în forme mărite prin prefixe; sau, dimpotrivă, sugerarea vindecării, prin verbe care se repetă, potențate iarăși prin prefixe adecvate; inovații pe aceeași temă lexicală impuse de principiul simetriei în interiorul versului, sau cerute de corespondențele sonore ale rimelor.

Nu vom repeta în amănunt ceea ce demonstrează O. Densusianu. Vom adăuga o serie de observații proprii, cu scopul de a lămuri mai complet acest aspect de artă al descîntecului.

Astfel, nu vom insista asupra funcțiunii abundente a diminutivelor, ca expresie a atitudinii de compătimire a celei ce spune descîntecul, față de suferința pe care caută s-o diminueze: „Din mii și mii de vînețe,/ Din douăzeci de degetuțe,/ Din mii și sute de încheieturele,/ Din douăzeci de degețele,/ Din toate ciolănelele,/ Din toate degețelele,/ Din toate încheieturelele ..." (Candrea, p. 338) *. E de remarcat aici variația în reluarea aceleiași teme, a mădulărilor bolnave

* Citatele care urmează au fost extrase din următoarele culegeri: S. Fl. Marian, *Vrăji, farmece și desfaceri*, București, 1893; Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, vol. I, p. I—II, București, 1900; Tudor Pamfile, *Boli și leacuri la oameni, vite și păsări, după datinele și credințele poporului român*, București, 1911; A. Gorovei, *Descîntecele românilor*, București, 1931; I. A. Candrea, *Folclor medical român comparat*, București, 1944.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, Nr. 2, P. 357–368, BUCUREȘTI, 1965

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

enumerate ca ascunzişuri ale bolii. În alt descîntec, diminutivele exprimă o altfel de stare afectivă, şi anume bucuria în întîmpinarea ajutoarelor care-i vin bolnavului : „Şi oi ridica nouă feciori,/ Cu nouă furcerele,/ Cu nouă toporele,/ Cu nouă sfrederele ..." (Gorovei, p. 358). Augmentativele au în general misiunea de a potenţa sentimentele de spaimă : „Pleacă brînca cu brîncoiu ei,/ Amîndoi într-o cărăroaie ..." (Gorovei, p. 250). În zugrăvirea teribilelor forţe malefice închipuite, fantezia verbală ţine surprinzător pasul cu cea mitologică, iar tehnica artistică a reluării în variaţii a temelor nu rămîne cu nimic mai prejos. Iată întîi cortegiul duşmanilor dintre oameni, care pot provoca „deochiul" : „Şi mă-ntîlnii/ Cu deochitoriul,/ Cu mirătoriul,/ Cu rîmnitoriul ..." apoi, suita fantasmelor terifice : „Cu moroiu,/ Cu zmeoiu,/ Cu strigoaiele,/ Cu moroaiele,/ Cu buhadeicile ..." în fine, personificarea chinurilor împletită cu cea a presupuselor cauze ale bolii : „Cu izbiturile,/ Cu pociturile,/ Cu-ntîlniturile,/ Cu rîmniturile,/ Cu deocheturile ..." (Tocilescu, I_2, p. 1567).

Cuvinte noi se creează ad-hoc, în tensiunea ceremonialului. Foarte multe dintre ele nu izbutesc să intre în limba vorbită. Rămîn cu viaţa legată numai de momentul descîntecului. Unele dintre ele izvoresc din efortul de a găsi expresii care să frapeze cît mai mult agentul personificat al bolii, — în realitate, ca să-l impresioneze pe suferind. Într-un descîntec de mătrice, întîlnim astfel derivate surprinzătoare ale verbelor „a se duce" şi „a săpa" : „Nu fii ducasă,/ Nu fii săpăcioasă ..." (Pamfile, p. 47); Pentru a insulta boala şi a o face să se îndepărteze, se creează un derivat verbal din cuvîntul cocină, sugerînd asemănarea peiorativă a bolii cu porcii : „Aicea nu te cocini,/ Nu te sălăşlui ..." (Gorovei, p. 344).

E adevărat că de multe ori influenţează şi simetriile sonore ale rimei : „A fost un om roşu trecător,/ Din nouă sate viitor ..." (Gorovei, p. 390). „Încetează/ Şi ascultează,/ Ce s-aude p-o vale mare ..." (Gorovei, p. 350). Însă mai întotdeauna predominantă e explozia afectivă, care impune fulgerătoarea invenţie verbală. Astfel, compătimirea duce la crearea unei expresii neobişnuite pentru înţelesul de „supărată" : „Cum n-oi fi întunecoasă,/ Că m-am întîlnit cu fărmăcătoarea ..." (Pamfile, p. 71).

Necesitatea artistică de potenţare a expresiei duce şi la o bogată invenţie lexicală, pe linia alăturării unui concret substantival şi a imaginii lui în devenire, ca verb : „Un vişin învişinit ..." (Gorovei, p. 344); „În muşchi te-am muşchiat,/ Şi în piatră te-am băgat ..." (Gorovei, p. 254); „Tu, muma pădurei,/ Lipitură de noapte ... Cu hotar te hotăresc,/ Cu marmură te înmărmuresc ..." (Gorovei, p. 234) „Mă uitai la miez de noapte,/ Văzui grija îngrijată,/ Frica înfricoşată ..." (Gorovei, p. 388); „Să nu-i dea somn a somni,/ Odină a odini ..." (Tocilescu I_1, p. 677). În invectivă şi în poruncă, se întîlneşte frecvent acelaşi mod stilistic. „Şi tu, spurc spurcat ..." (Tocilescu, I_2, p. 1575) : „Mătrice mătricată ..." (ibid., p. 1578); „Nu tuna ca tunetele,/ Nu fulgera ca fulgerele ..."

În descîntecele de dragoste, efortul de a crea o imagine cît mai strălucitoare a fericirii viitoare, a cenuşăresei de acuma, îndreaptă invenţia verbală în acelaşi sens : „Duminică dimineaţa m-am sculat,/ La fîntînă am alergat,/ Şi acolo am văzut o corabie,/ Dar în corabie ce era?/ Era dragostea cu dragostele/ Şi frumuseţea cu frumuseţele,/ Ochioasa cu ochii,/ Sprîncenata cu sprîncenele,/ Genata cu genele,/ Albeaţa cu albeţele,/ Roşaţa cu roşeţele,/ Mintoasa cu mînţile./ Dragostea mă îmbrăca,/ Frumuseţile mă încingea ..." (Gorovei, p. 316). Aici efectul e realizat prin personificarea însuşirilor pe care şi le visează fata îndrăgostită fără nădejde şi prin jocul repetării : singular-plural, adjectiv-substantiv, care iese de sub rigorile gramaticii şi devine trăsătură de artă, specifică descîntecului.

Alteori invenţia verbală nu se întemeiază pe factorul repetiţiei, ci alege căi mai obişnuite în creaţia orală în general. În unele sensuri, se caută doar efectul încantatoriu al îmbinării cuvintelor pentru a obţine armonii acustice noi, ciudate, ca în descîntecele *De şarpe* : „Dedeş bea din piele,/ Pielea bea din carne,/ Carnea bea din os./ Cine a adus vestea,/ Să bea paharul ..."

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(Gorovei, p. 398); „Broască colopistriță,/ Nu te întinde,/ Nu cuprinde,/ N-aduna sînge rău ..." (ibid., p. 338). Într-altele, dimpotrivă, imaginile realiste izbesc prin noutatea lor de expresie, apropiindu-se de stilul liricii populare: „Și du-te-n prostia năcazului,/ Neauzită,/ Nelocuită ..." (Pamfile, p. 49); sau amintind frescele din cîntecul bătrînesc: „Adusei trei fete mari,/ Cu iile rîurate,/ Cu rochiile cărărate./ Pe cai încălecară,/ La rîul lui Iordan plecară,/ Caii în rîu intrară./ Din coade zbiciuiară,/ Peste ochii lui ... (cutare) azvîrliră,/ Junghiurile le potoliră,/ Albeața o răspîndiră ..." (Tocilescu, I_8, p. 1528).

Ca orice operă de poezie însă, descîntecele nu se realizează artistic numai prin invenția verbală, oricît ar fi ea de bogată și de surprinzătoare.

Să urmărim acum ce spun despre viața sufletească a omului, — și în ce forme de artă?

MIȘCĂRI SUFLETEȘTI FUNDAMENTALE ȘI EXPRESIA LOR

Fondul afectiv puternic al descîntecelor nu duce numai la excepționala invenție verbală pe care am cercetat-o. În descîntece — în formele adecvate, adică în cele lipsite de o dezvoltare epică — întîlnim un patetic „erou liric": omul simplu, umbrit de neștiință, înspăimîntat de forțele necunoscute ale naturii, zbuciumîndu-se în fața bolii și a suferinței, — dar neîncovoindu-se în fața sorții, nerenunțînd la convingerea că soarta se poate schimba prin străduința de a găsi căile cele mai potrivite pentru aceasta. Și în timp ce — în practica medicală propriu-zisă ce însoțește descîntecele și adesea nici nu are nevoie de ele — omul din popor căuta căile rațiunii, ale științei, în descîntece se pornește mai ales pe căile fanteziei, ale basmului. El e conștient totuși și în descîntece de posibilitatea omului de a se opune naturii, — și din această simțire latentă se naște tonul poruncitor și amenințător al atîtor descîntece. Aceasta se vădește în alegerea și rînduirea artistică a epitetelor adresate subiectului cu care vorbește, epitetele oscilînd între spaimă și ironie, — fie că se adresează unei vietăți răufăcătoare din lumea animală: „Țiboacă [1],/ Fata temniței,/ Fata Satanei,/ A Dulumanei,/ A primejdiei,/ Unde m-ai mușcat,/ Lasă locul curat! ..." (Gorovei, p. 410); fie că amenință ființe închipuite, ca Muma Pădurii: „Tu, muma pădurii,/ Colțato,/ Zîmbato,/ Despletito,/ Du-te la copiii tăi,/ La frumușeii tăi!/ Eu cu mătura te-oi mătura,/ Cu focul te-oi frigea ..." (Candrea, p. 337); fie că se adresează direct bolii, ca unei ființe reale: „Înapoi, groaza pămîntului! ..." (Gorovei, p. 227); „Buba bubelor,/ Puiul ciumelor ..." (Gorovei, p. 252); „Voi, surdumași [2],/ Vrăjmași./ Cîni,/ Păgîni ..." (Tocilescu, I_1, p. 644); „Fugi, izdate [3],/ Necurate,/ Că am o sabie ruginoasă,/ Prin venin de șarpe trasă,/ Cînd te-nfinge,/ Te cuprinde,/ Inima-n tine o stringe ..." (Candrea, p. 337); „Năjitule [4],/ Sfrijitule,/ Ieși, că nu mai e vreme de stat,/ Că te-oi unge,/ Te-oi frige,/ Te-oi pîrli,/ Te-oi fugări,/ Sufletu ți-a ieși ..." (Pamfile, p. 49); „Plecate plecăcioase,/ Ieșiți din aceste oase,/ Păcătoase ..." Desc. *De aplecate* [5] (Gorovei, p. 219).

Tot cu aceeași atitudine suverană, omul convorbește în descîntece cu agenții bolilor pe un ton amical, căutînd să-i amăgească prin flatare. Atitudinea aceasta se întrevede mai ales în numeroasele descîntece *De Iele*, — zînele nebune care, după credințele vechi, zburau prin aer în horă ca un vîrtej, ologindu-l pe cel prins în mijlocul ei: „Sfintelor,/ Bunelor,/ Line ca apa,/ Moi ca mătasa,/ Dulci ca mierea ..." (Pamfile, p. 30). Atitudini de flatare se întîlnesc

---

[1] *Țiboacă* — *țibocuță* — e o specie de viespe. Cf. Tiktin, *Rumänisch-etymologisches Wörterbuch.*

[2] *Surdumași* — un fel de erupție pe cap, la copiii sugari.

[3] *Izdat*, — colici, crampe.

[4] *Năjit* — o inflamație a urechii.

[5] *Aplecate* — indigestie din lăcomie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și în cuvintele adresate leacurilor la care se apelează uneori în descîntece. Mercurul — „argintul viu", moștenire a alchimiei medievale — e invocat astfel cu multe genuflexiuni, în descîntece: „Tu argintule,/ Răcorosule,/ Fiorosule,/ Ruginitule,/ Coclitule ..." (Gorovei, p. 227); sau în tonuri de lingușire și mai categorice: „Tristule,/ Talnicule,/ Luminosule,/ Frumosule,/ Cin'te da,/ Cin'te sorocia,/ Mare șarpe te făcea,/ Balaur,/ Cu ochii de taur ..." (Tocilescu, I_1, p. 659). Apare aici, de fapt, și ideea metamorfozei — care operează, ca și în basm, în descîntece și mai ales în cele de dragoste, unde brîul, focul, se transformă în balauri și merg să îndeplinească dorințele celui ce iubește. Cu un ton reverențios se adresează omul și unor medicamente mai puțin fabuloase, dar cu efect curativ cunoscut, precum pucioasa (sulful) întrebuințată, alături de piatra vînătă, în tratamentul practic ce însoțește descîntecele de rîie: „Jupineasă/ Pucioasă,/ ... Frumos,/ Scoate rîia de la os ..." (Pamfile, p. 56).

Alteori convorbirea cu boala ia tonul ceremonios al unei invitații. Această poftire poate avea aerul unei simple rugăminți: „Mărine nene, domn mare,/ Să ieși de la ... (cutare) ...." (Candrea, p. 336); „Tu, bubă rea,/ Fii bună ca pînza,/ Și îndulcește-te ca mierea./ Tu, bubă rea,/ Să ieși de pe mîna mea ..." (Candrea, p. 336). Invitația se poate dezvolta însă și într-o argumentare șireată și naivă în același timp: „Acuma, ielelor,/ Crăieselor,/ Care stăpîniți pămîntul,/ Și umblați ca vîntul,/Peste 99 de mări,/ Rău ați făcut dac-ați venit,/ Că la noi e locul pustiit,/ Și pîn-acuma nimeni n-a venit./ Că la noi turcul toacă,/ Baba joacă,/ Uncheșii sensoară,/ Sufletul vostru are să moară ..." (Pamfile, p. 26). Pledoaria nu e lipsită de un umor secret, invitînd zînele nebune și răufăcătoare să nu-și piardă vremea într-un ținut în care marea vitalitate a oamenilor îi apără de boli.

În alte cazuri, omul întrebuințează procedee de amăgire directă, ca față de ființe puternice dar slabe cu duhul, așa cum procedează Făt-Frumos cu unii zmei, în basm: „Fugi, soare sec[6] din capul lui ... (cutare), / Să te duci în văi adînci,/ În gropi adînci,/ Acolo te așteaptă buți de vin,/ Făclii aprinse, cuptoare de pîine,/ Vaci grase,/ Și hore de fete frumoase ..." (Tocilescu, I_2, p. 1523).

Cînd omul crede că are de-a face cu dușmani dintre oameni, sentimentul de ură izbucnește brutal, pînă la invectivă și blestem: „Di-o pocit-o o fată, crăpi-i ochii,/ Sară-i ochii, crăpi-i țîțile, moară-i pruncu ..." (Tocilescu, I_2, p. 1519). În descîntecele de deochi, blestemele sînt forma cea mai frecventă, mergînd pînă la trivialitatea cea mai dură. „Anatemele" și „afuriseniile" bisericești au certe surse folclorice, după cum faimoasele *Blesteme* ale lui Tudor Arghezi sînt legate deopotrivă și cu folclorul și cu literatura clericală. Cînd stau pe credința că nu numai omul poate „să deoache", ci întreaga natură, blestemele din descîntecele de deochi se întregesc unele pe altele, conturînd o viziune apocaliptică, cu trăsături aspre și de o tristețe barbară, ca în gravurile lui Dürer: „De-o fi deochiat de gard,/ Să-i cază proptelele,/Să i se deșire nuielele..." „De-o fi deochiat vîntul,/ Să-i moară calul ...; De-o fi deochiat de izvor,/ Sece-i vinele,/ Să rămîie pietrele,/ Să le bată vînturile,/ Să le arză soarele ...; De-o fi deochiat de lună, Să-i pice lumina ...; De-o fi deochiat de soare,/ Să-i pice razele ..." (Candrea, p. 189—193).

Viața afectivă oglindită în descîntece închide aproape toată gama de sentimente, de la elogiu la amenințare, de la invitația ceremonioasă pînă la amăgire, de la iubire pînă la blestem.

TEZAURUL DE IMAGINI

În cercetarea de pînă acum am vorbit adesea despre imaginile create sau cuprinse în mișcarea descîntecului. Nu în acest sens insistăm în paragraful de față. Am vrea să subliniem rara frumusețe și putere de sugestie a unora dintre aceste imagini.

[6] *Soare sec* — insolație.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Iată într-un descîntec *De Iele* — schițate pictural în mișcare, sub aspectul vestimentar cu o mare siguranță a penelului — siluete de femei: „Cu rochii negre-mpodobite,/ Cu sălbi de galbini gătite,/ Cu rochiile rotate,/ Cu lile răsurate,/ Cu sălbile pe piept lăsate ..." (Tocilescu, I_1, p. 649).

Pe lîngă acest desen clar, iată o imagine stranie, al cărei farmec puternic e foarte greu de explicat: „Păsărică frumușică se făcu,/ Pe bucin se sui,/ Bucinu s-apринse,/ Ploaia îl plouă și-l stinse ..." (Gorovei, p. 363). Pasărea de fum ca o negură, buciumul care se aprinde la cîntarea ei și se stinge sub lacrimile ploii, — totul e creionat cu o mare finețe a fanteziei. Un desen asemănător, fumuriu și cu efecte de sugestie, e următorul: „La capul pămîntului,/ E capul ursului,/ E capul lupului,/ Cap de pară,/ Inimă de vidră ..." (Gorovei, p. 407).

Imaginea pămîntului străjuit la sfîrșitul întinderilor lui de capete de fiară arzînd, are iarăși tristețea și grandoarea unor gravuri ale maeștrilor germani care au făcut trecerea de la evul mediu la Renaștere. O suită de imagini menită a evoca disperarea bolnavului are o forță aproape dantescă de a înfățișa cosmosul îmbolnăvit de tristețea umană: „Copacii cu crengile la pămînt se lăsase,/ Înaintea bolnavului se întuneca,/ El pe unde călca,/ Pămînt crăpa,/ Iarba se usca,/ Frunza din copaci pica,/ Și în urma lui se dărîma ..." (Tocilescu, I_2, p. 1537). Într-un mărunt descîntec de boala găinilor, truda gospodinei se proiectează pe un spațiu grandios, după o deschidere de cortină miniaturală: „A plecat Dobrița,/ Cu măturița,/ Să mături cotețul cu paserile,/ Grădinile cu livezile,/ Cîmpiile cu finețele,/ Dealurile cu viile,/ Munții cu pădurile ..." (Gorovei, p. 240). Bucuria vindecării, pe care o simte suferindul, își capătă de asemenea expresia într-o serie de imagini simbolice de o surprinzător de largă perspectivă picturală: „Pă scară de aur s-a dat,/ De mîna dreaptă l-a luat,/ În sclăvile ceriului l-a ridicat./ Și i-a făcut trupul lui/ Un măr mare aurit,/ Într-un deal mare vestit./ Și trei vînturi le-a despecetuit,/ Și cînd a burat,/ Trupul lui ... (cutare)/ De friguri l-a scuturat ..." (Tocilescu, I_2, p. 1570).

Descîntecele de dragoste sînt îndeosebi bogate în imagini de bună poezie, — cînd gingașe, cînd somptuoase. Candoarea fetei care dorește să fie iubită, sufletul ardent al flăcăului care iubește, dezbaterea patetică cu soarta în conștiința omului matur, — toate dau descîntecelor pe care le solicită o mare tensiune interioară și multă complexitate, care se traduc adesea prin poezie autentică. Iată cum își capătă expresie de artă plîngerea fetei urîte: „Azi dimineață de cu noapte,/ Din pat de argint mă sculai,/ Pe o scară de aur mă scoborîi,/ Și plecai,/ Pe potecă necălcată,/ Pe rouă nescuturată./ Poteca o călcai,/ Roua o scutural,/ În astă apă mă spălai./ Și mă întîlnii,/ Cu draga cu dragostile,/ Cu frumoasa cu frumusețele./ Draga nu mă dărui cu dragostile,/ Nici frumoasa,/ Cu frumusețile,/ Că vecinii și vecinele mele/ Mi-au pus pe cap/ Căciulă de țap;/ Pe trup,/Păr de lup,/ Și pe subsuoară,/ Păr de căprioară ..." (Tocilescu, I_2, p. 1555). Pentru ca să fie salvată de urîțenia pe care crede că i-au aruncat-o dușmancele prin farmece, fata trebuie să-și cuprindă sufletul cu un fel de *eros* universal, așa cum îl cugetau filozofii-poeți ai grecilor antici, și îndeosebi Platon. Trebuie să înțeleagă dragostea mamelor pentru copiii lor și să o asemene cu aceea a soarelui ce încălzește pămîntul și a primăverii care îi naște roadele: „Maica Precista cu bucinul bucină,/ Pămîntul se legănă,/ Dragostile le adună,/ Di la vaci cu viței,/ Di la oi cu miel,/ Di la muieri cu copii,/ Di la cloțe cu pui,/ Di la soare,/ Cînd răsare;/ Di la flori din grădină,/ Cînd înfloare;/ Di la codru cu rodu;/ Di la stupină,/ Din grădină ..." (Tocilescu, I_2, p. 1558). Vindecarea de urîțenie e înfățișată într-unele descîntece într-o lumină feerică, cu perspective aproape infinite: „Mă uitai pe riu în sus,/ Vedeai 99 de ziori,/ Ale sfîntului soare surori,/ Și între ele m-o luat,/ Și de dragoste m-o încărcat,/ Și pe țărmure m-o scos,/ În minteag albastru m-o învăscut./ Și pe murg maiestru m-o încălecat,/ Și-n mîna mea cea dreaptă,/ Trîmbiță de aur mi-o pus,/ Și pe umăr un pui de cuc,/ Și pe uliță m-o îndemnat ..." (Gorovei, p. 294). Ulița satului e locul unde încep și idilele și dramele de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dragoste. În zilele de sărbătoare, fata care le străbate știe că e urmărită de sute de ochi, ai celor care stau de vorbă pe la porți sau trebăluiesc prin curte ori în casă, mai aruncînd o privire peste gard. Acolo se decide soarta ei, acolo se hotărăște dacă e frumoasă ori urîtă, dacă are pe „vino încoace" sau e sortită să treacă mereu nebăgată în seamă. De aceea, fata care își descîntă își imaginează în trăsături somptuoase, de basm, drumul ei pe uliță, cînd farmecul se va împlini. Frumusețea — sau mai bine zis farmecele ce se vor revărsa asupră-i — sînt zugrăvite în contururi de cîntec bătrînesc și de basm totodată : „Și-i puse pe frunte/ Luceafăr de munte ;/ Pe buze,/ Doi faguri de miere ;/ Pe ochișori,/ Două mure negre ;/ Pe sprîncene,/ Spicul grîului ;/ Și-n umerei,/ Doi luceferei ;/ În piept, soarele ;/ Pe spate, luna ;/ Pe poale, stele mărunțele./ Cînd mergea/ Și grăia,/ Mărgăritar împletea ;/ Cînd zîmbea,/ Raze de soare revărsa ;/ Cînd mergea,/ Stele mărunțele strălucea ;/ Cînd pășea,/ Postav roșu croia,/ Lumea și țara se uita ..." (Tocilescu, I_2, p. 1557).

Aici trebuie să remarcăm că citatele pe care le-am înfățișat se află în foarte multe variante, în descîntecele de dragoste. Frumusețea deosebită a versurilor de față însă ne îndeamnă să luăm în considerare și factorul individual, talentul celui ce a recreat varianta. Într-adevăr, atît descîntecul *De friguri* din pagina 1570, cît și cele *De dragoste* din paginile 1557 și 1558, ale culegerii lui Gr. Tocilescu, sînt notate de la aceeași persoană : Maria Nicolae Dumănoiu.

Imaginile din descîntecele de dragoste nu se întîlnesc numai în domeniul feericului, al visului, — nu zugrăvesc numai realitatea sufletească a dorințelor abia mărturisite. Există aici și serii de imagini dure, în forme de expresie violente pînă la trivialitate. Ele sînt comandate de alt registru afectiv — acela al urii față de „dușmance", față de rivalele în dragoste : „Dușmancele mele/ Să fie cioare jumulite ;/ Și eu să fiu nevastă cinstită,/ De toată lumea iubită./ Ochii mei să fie ca mierea,/ Ai dușmancelor ca tăciunea ;/ Ochii mei să fie ca sfîntu./ Ai dușmancelor ca pămîntu ;/ Buzele mele cele subțirele,/ Să se uite lumea și țara la ele ..." (Tocilescu, I_2, p. 1559). Seriile acestea de imagini sînt lucrate, precum se vede, în tehnica contrastului, în trăsături luminoase și întunecate. Uneori sentimentul e atît de puternic, încît expresia lui de artă se adresează direct rivalelor, deși ele nu pot fi de față : „Fugiți, ciute,/ Buite,/ Coșnițe sparte/ Peste gard aruncate,/ De feciorii satului uitate, — / Că vine vișin învișinit,/ De la munte arăduit,/ În fruntea danțului gătit,/ Cu feciorii satului,/ În fruntea danțului !" (Gorovei, p. 344). Hora, care e al doilea loc de desfășurare a peripețiilor prenupțiale ale tineretului la sate, nu putea să lipsească din descîntecele de dragoste.

CROMATICA DESCÎNTECELOR

O trăsătură specifică a universului poetic al descîntecelor o constituie frecventul și violentul lui cromatism. O. Densușianu, în studiul despre *Limba descîntecelor*, îl explică tot prin faptul că cu descîntecul se ocupau mai cu seamă femeile. „Alte înșirări ne duc spre *aceeași constatare*, anume cînd se vorbește de felul cum se înfățișează bîrnca, orbalțul etc., și se dau diferite nume de colori, așa cum femeile le știu bine din industria casnică, și e de înțeles că le vin ușor în minte, — attea descîntece ne dau aproape un vocabular de cromatică" [7]. Într-adevăr, în cazurile de bîrnică, orbalț, bube de diferite feluri etc., epiderma bolnavului sau cel puțin locurile infectate iau diferite culori. Și cum, după credințele superstițioase, una dintre condițiile ca descîntecul să reușească este aceea ca boalei să i se spună exact pe nume și să fie descrisă după semnele ei fizice — de „identitate" — era firesc ca atenția celor ce practicau descîntecele să se îndrepte și spre aceste fenomene de colorație : „Bubă albă,/ Bubă niagră,/ Bubă galbină,/

[7] „Grai și suflet", IV (1931), fasc. 2, p. 358—359.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bubă turungie,/ Bubă cafenie ..." (Tocilescu, I_2, p. 1591). Dar această înclinație spre colorit în descîntec se manifestă și față de boli care nu înfățișează atîtea nuanțe de coloare : „Soare roșu,/ Soare alb,/ Soare galben,/ Soare verde,/ Soare turchez,/ Soare vișiniu,/ Soare turungiu ..." (Tocilescu, I_2, p. 1573). Desigur că insolația alterează coloritul feței umane, dar niciodată în nuanțe atît de diverse ca cele enumerate în acest descîntec ; se simte aici vizibilă plăcerea femeii care, lucrînd mult la războiul de țesut, se desfată cu nuanțarea și îmbinarea culorilor. Uneori acest colorit divers se aplică unor abstracțiuni : „Ho ! ursită roșă proroșă,/ Albastră proalbastră,/ Galbenă progalbenă ..." (Tocilescu, I_2, p. 1519). Alteori culoarea are o valoare pur simbolică — exprimînd urîțenia, răutatea — ca în următorul descîntec în legătură cu dragostea, prin care femeia în primejdie să-și piardă bărbatul iubit caută să-și înlăture rivala : „Niagră mi-e găina,/ Negru e și coșul ;/ Neagră e căldarea,/ Neagră e și noaptea ;/ Negru mi-e capul,/ Neagră/ Și mai neagră/ Să fie ... (cutare) .../ Înaintea (cutăruia),/ Proastă și urîtă,/ Strîmbă și pocită,/ Colțată și buzată,/ De toți să fie uitată,/ În toată viața ei !" (Gorovei, p. 413).

De cele mai multe ori însă culoarea caracteristică bolii determină monocromia descîntecului : „Un om negru,/ Cu o față neagră,/ Despletită,/ Cu corbaci negru,/ Cu doi pogonici negri/ ... Cu zbici și cu jug/ Și cu resteiele negre,/ Tînjala, teleguța, plug/ Și toate negre./ A mers arînd după un sat,/ Tot descîntînd,/ Trăgînd brazdă neagră,/ Să nu între acolo ciuma în sat ..." (Candrea, p. 366). Acest descîntec e cu atît mai interesant cu cît stă în legătură cu străvechile practici de apărare împotriva epidemiilor de ciumă, practici astăzi cu totul dispărute.

Imaginile acestor acțiuni monoton colorate sînt, luate fiecare în sine, total realiste, — imagini luate din munca omului, la plug, la stînă, la pădure. Efectul straniu al acestei monocromii fantastice, impresia de artă pe care o dă, rezultă tocmai din aplicarea unei singure culori pe oglinda minuțioasă și exactă a realității. Scenele de viață apar puternic reale și au totuși ceva de fantastic, ca un peisaj privit printr-o sticlă colorată. Efectul e, în descîntece, mult mai subtil și mai complex decît prin apelul la ochelari de culoare. „Obrîntirea", adică degerarea unei răni, produce o învinețire a ei pînă la negru. Descîntecul corespunzător va creiona o fantastică și totuși reală agricultură în negru : „Am arat porumb negru/ Și a dat o ploale neagră/ Și a crescut porumbul negru/ Și l-am dus la moara neagră,/ Cu apă neagră ..." (Candrea, p. 366). Pentru aceeași boală, un alt descîntec înfățișează o pastorală violent monocromatică : „Peste o vale mare niagră,/ Latră un cîine mare niegru,/ Cîntă un cocoș mare niegru,/ Urlă un lupt mare niegru, Chiotește un păcurar mare niegru./ Tăcu cîine mare niegru ..." ș.a.m.d. (Tocilescu, I_2, p. 1584). Studiind formele elementare ale descîntecului, am întîlnit acest tip ; aci el este complicat prin ridicarea scenei la dimensiuni exagerate și prin monocromie. Dulacul sau baba neagră e o boală caracterizată prin aceeași colorație. Un descîntec va încerca s-o anuleze prin același procedeu al unei acțiuni monocolorate, ca prefigurare a vindecării : „S-a pornit omul negru/ La pădurea neagră/ Să taie pădurea neagră/ Cu toporul negru,/ S-o care la casa neagră/ Cu boii negri/ Și căruța neagră ..." Scena acțiunii e alta : pădurea cu munca înlăuntrul ei, dar efectul cromatic e același.

Alteori, așa cum am mai subliniat, culoarea nu stă în legătură cu aspectele fizice ale bolii. Într-unele descîntece, culoarea neagră e menită să accentueze grozăvia întîmplării care a produs boala : „S-a întîlnit cu un om negru călare,/ Cu cal negru,/ Cu șeaua neagră,/ Cu frîul negru,/ Cu pochii[8] negri,/ Cu biciul negru,/ Cu ochii bellți,/ Cu dinții rînjiți,/ Cu gura căscată,/ Cu limba lăsată./ În brațe a luat-o,/ În pămînt a aruncat-o,/ Mănușe de cînepă făcutu-o,/ De laturea drumului aruncatu-o ..." (Pamfile, p. 23). Într-alte descîntece, culoarea în negru are rostul

[8] *Pochi* — curele legate de șea.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de a mări spaima agentului bolii : „Cinci oameni negri/ Cu ciubote negre,/ Cu căciuli negre,/ Cu ochii negri,/ Să vă duceți la ... (cutare),/ Să-i luați cei răi ..." (Gorovei, p. 276).

Albul apare în descîntec în legătură cu boala cunoscută științific sub numele de cataractă. Monocromatismul e direct legat de fiziologia ei : „ — Unde te duci, fată albă,/ Cu mătura albă?/ —Mă duc la biserica albă./ — Ce să faci la biserica albă?/ — Să mătur albeața ..." (Gorovei, p. 210). Întîlnim însă și valori pur simbolice, în descîntece ca cele de mușcătură de șarpe : „Pasăre albă,/ Cudalbă,/ Sare ici,/ Sare colea,/ Sare buciumaș de vie,/ Viță tăiată,/ Pe gard aruncată,/ Mușcătură de șarpe vindecată ..." (Pamfile, p. 48); sau în cele de deochi : „Păsărică albă,/ Cu coada cudalbă,/ În jos se lasă,/ Pe piatră se lasă,/ Piatra crapă./ Crăpa-i-ar ochii/ Cui a deochiat pe ..." (Candrea, p. 367). Ambele descîntece sînt construite pe principiul analogiei. Aspectul monocromatic e atenuat, fiind limitat doar la apariția simbolică a păsării.

Monocromia în roșu se întîlnește în mod firesc în descîntecele de bubă ori de roșață, întemeiate tot pe analogie : „A fost un om roșu,/ Tăie un pom roșu/ Și făcu o biserică roșie./ Popa tot roșu,/ Lumea era tot roșie/ Și a luat-o pe un drum roșu". (Tocilescu, I_2, p. 1545), — dar apare și fără nici o legătură cu boala, ca simplu procedeu de înspăimîntare a agentului ei : „Plecă un om mare roșu,/ Cu boii mari roșii,/ Cu un plug mare roșu/ Și ară grîu mare roșu./ Se duse și cumpără secere roșie/ Și-l puse cu spicu-n jos/ Și cu rădăcinile în sus./ De la ... (cutare) să iasă/ Toate junghiurile ..." (Gorovei, p. 350).

Monocromia în galben se va afla în primul rînd în descîntecele bolii care și-a luat numele popular de la această culoare : „Văzui case galbene,/ Cu păreți galbeni,/ Cu uși și ușori galbeni,/ Cu ferești galbene,/ Cu acopereminte galbene,/ Iar din o casă ca acelea,/ Ieșea o fată galbenă,/ Cu papuci galbeni,/ Cu colțuni galbeni,/ Cu rochița galbenă,/ Cu bariz galben,/ Și în mînă cu un hîrleț galben,/ Cu o lopată galbenă/. — Dar tu, fată, unde te duci? — Mă duc la groapa grîului,/ Să-l rînesc de mucegai/ Și de putregai./ — Tu, fata mea, nu te duce acolo,/ Ci te du la ... (cutare)/ Și-i rînește gălbănarea din inimă ..." (Gorovei, p. 324). Dacă descîntecul acesta se reazimă pe procedeul analogiei, — în schimb următorul, în care totul e colorat în verde, stă în întregime pe efectul absurdului, ca mijloc de intimidare a bolii : „Plecă ... (cutare) pe un drum verde,/ Se sui într-o măgură verde/ Și văzu o pădure verde,/ Ciobanul cu oile verzi,/ Oile cu mieii verzi ;/ Văzu capre verzi/ Cu iezii verzi ;/ Văzu niște măgari verzi/ Cu viteii verzi./ Descuie, Doamne, pîntecele ... (cutăruia),/ Să vezi ..." (Gorovei, p. 340).

Spre deosebire de policromia cîntecelor bătrînești, în care creatorul popular e adesea foarte atent la nuanțele de culori ale costumației personajelor principale, — monocromia se înfățișează ca o trăsătură specifică a descîntecului, într-un număr apreciabil dintre tipurile sale.

FANTEZIE ȘI GROTESC ÎN DESCÎNTECE

După cum am putut să ne dăm seama și din cercetarea făcută pînă acum, descîntecele înfățișează o formulă aparte a fantasticului, cît se poate de interesantă în structura ei artistică. Oricît ar părea că se îndreaptă spre fantastic, descîntecul rămîne foarte realist. Imaginile ce constituie universul său poetic sînt toate înrădăcinate în viața și munca de toate zilele, o oglindesc cu cea mai mare fidelitate. Chiar personajele de pură fantezie, prin care descîntecul se apropie de basm — muma pădurii, ielele, bolile personificate, fetele mirifice, surorile soarelui, sau omul mare, minunat, care vin în ajutorul pătimașului — toate se comportă ca niște oameni din popor : muncesc ca ei, se veselesc și se înfurie ca ei. Mitologia descîntecului românesc e tot atît de realistă ca și cea a grecilor antici, în care zeii se iubeau, se certau, se lăcomeau, se invidiau, se ajutau între ei, la fel ca muritorii. Ceea ce e fantastic în descîntec e numai presupusa

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

geneză și situarea într-un punct geografic fabulos, a acestei lumi mitice, precum și unele puteri supraomenești ce li se atribuie : „Trei surori a soarelui, — /Una cîntă,/ Una joacă,/ Una alege,/ Alta culege./ La Bălaia veniți/ Și veninul alegeți/ Din pulpă ..." (Gorovei, p. 399). În descîntecele de dragoste am văzut cum fantasticul se produce printr-o dilatare a imaginației, fără ca trăsăturile de amănunt să se despartă de realitate : „S-a aprins cerul și pămîntul/ De șuierul șerpilor,/ De nechiezul iepelor,/ De zbieratul vacilor,/ De zbieratul oilor./ Așa să se aprindă inima lui ... (cutare)/ După mine,/ După vorba mea ..." (Gorovei, p. 393).

Uneori fantezia artistului se îndreaptă în descîntec spre forme de un fantastic grotesc, care este iarăși propriu acestei specii folclorice. Într-un descîntec de supus — adică pentru reducerea la tăcere a dușmanilor care împiedică dragostea — descîntec construit pe tema imposibilităților, a absurdului, se imaginează un imens „praznic al calicilor", un fel de „cour des miracles", în euforie : „Spată, spetișoara mea,/ Tu, că-mi ești făcută din 40 de bucăți/ Să faci lumea în 40 de bucăți/ Și s-alergi și pe pămînt/ Și pe sub pămînt,/ Și să stringi toți schiopii/ Și toți cotonogii,/ Toți chiorii și toți morții./ Să faci o masă mare/ Și pe toți să-i poftiți./ Atunci și nici atunci/ Să nu-mi poată face rău ... (cutare)/ Și cînd or face cotonogii picioare,/ Atunci și nici atunci ... " (Gorovei, p. 394). Trăsătura de fantastic e inițială și constă în încredințarea regiei unui asemenea ospăț grotesc cui? — spatei, piesei cunoscute a războiului de țesut. Aceeași impresie de fantastic grotesc o dau multe dintre descîntecele construite pe formula ofensării bolii, — și această impresie rezultă din contrastul dintre aparențele mizere ale bolii și comportarea ei omenească, sentimentul de demnitate ce i se atribuie : „Brînca bujorată,/ Brînca-nflorată,/ A plecat prin orașe,/ Cu răvașe,/ Să scrie la călărașe./ Nu găsi cal de călărie,/ Nici arme de vitejie,/ Nici hîrtie-n prăvălie./ Pe drug încălecă/ Și-n fus să-nțepă/ Și-n cuțit să junghiă ..." (Tocilescu, I_2, p. 1608). În alte descîntece, grotescul rezultă din contrastul violent dintre proporțiile minuscule ale eroilor și prinzul homeric pe care-l pregătesc. Scenerla e cu totul altu deci, în următorul descîntec, deși formula de bază e tot aceeași — a ofensării bolii : „Strigă musca mare-n casă,/ Că se-nsoară musca mică/ Și-o belit o vacă grasă/ Și-o belit un porc gras/ Și face mare mulătaș./ Toate junghiurile le-o uitat ..." (Gorovei, p. 349). Impresia de grotesc e accentuată și de trivialitatea unor cuvinte, în contrast cu solemnitatea evenimentului. De fapt, trivialitatea e doar aparent căutată, deoarece în partea locului de unde s-a culeș descîntecul verbul *a beli* este în mod curent întrebuințat pentru *a tăia*, a sacrifica un animal domestic. *De junghi* — de o apreciabilă vechime, judecînd după situația istorică de la care pornește — hilaritatea e creată prin cîrdășia dintre „boier" și „junghi" : „Boier din țara muntenească/ A venit în țara moldovenească/ Ca să caute calul junghiului/ Cu șaua de fier,/ Cu frîul de fier./ Junghiul pe cal a încălecat/ Și la neagra mare a plecat/ Și șaua și-a atîrnat/ Și pe junghi că l-a înnecat ..." (Gorovei, p. 350). Grotescul situației vine aici în confluență cu fantasticul aparițiel calului „cu șaua de fier, cu frîul de fier".

Acest fantastic grotesc constituie o trăsătură de artă de asemenea specifică descîntecului. De sigur, creatorii lui nu au urmărit direct efectul de artă, ca un scriitor cult bunăoară. Ei l-au realizat totuși cu o anumită intenționalitate de artă : aceea de a impresiona cît mai puternic suferindul și eventualii spectatori ai ceremonialului practicat.

NUME CIUDATE. CIFRE FATIDICE

Impresia de fantastic grotesc pe care o crează multe descîntece e potențată și de numele proprii ciudate, care se întîlnesc uneori în textul lor poetic.

Astfel — într-un descîntec pentru alungarea viermilor care distrug fructele merilor — la fantasticul grotesc realizat prin imaginea viermelui ce lucrează ca un meșter lacom, se alătură

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi efectul sonorităţii şuie a numelor proprii cu care începe : „O plecat Huia, / Handrahuia. / Şi o găsit pe Huiu, / Handrahuiu. / Eu încă am pornit / Şi l-am găsit / ... Pe un măr suit, / Tot lucrînd, / Şi mere mîncînd, / Mere sfredelind. / Eu rău m-am supărat, / De coadă l-am luat, / Aşa, aşa ! / Şi-n foc l-am ţipat, / Ca să pieie, / Să răspieie ..." (Gorovei, p. 418). Numele istorice se împletesc surprinzător cu cele mitologice şi cu nume de pură fantezie, imaginate pe loc pentru efectul sonor, menit să mărească impresia produsă de descîntec : „S-o sinecat,/ S-o mînicat, / Nouă Irodiţe, / Pe văi, pe costiţe / ... Irodiţa cea mai mare, / C-un pahar de-argint în poale ..." (Gorovei, p. 331—332); „Întîlnitu-l-a Irodia, / Doamna zînelor ..." (Pamfile, p. 27); ... împărat Irod / Şi cu împărăteasa Irodiada, / Cu Ileana / Brăileana, / Cu fetele lor, / Cu slujnicele lor ..." (Gorovei, p. 335). Toate citatele sînt extrase din descîntece *de iele* (*De dînsele*), unde aceste zîne nebune — care după vechile credinţe produceau „ologeala", paralizia reumatică — sînt pomenite adesea ca fiicele sau slujnicele lui Irod împărat. Într-un descîntec *De bube dulci*, întîlnim cu surpriză nume care amintesc zeii mitologiei greco-latine, Jupiter-Jovis şi Apollo. Dată fiind seriozitatea culegătorului, nu putem suspecta o intervenţie cărturărească din partea lui, pe linia falsurilor latiniste, în genul celor ale lui Ath. M. Marienescu : „Şi m-am închinat / La Gioi şi Apilo / Şi la lemn / Şi la fiarele pădurilor / Şi la puterile întunericului ..." (Pamfile, p. 18). În alte descîntece aflăm nume cu sonorităţi neobişnuite, menite să mărească efectul de încantaţie : „Şi s-a întîlnit / Cu Şăican şi Naftulin / Şi a întrebat : / — Unde ai plecat, / Şăicane şi Naftuline? / — Am plecat la ... (cutare), / Să-l apuc de picioare ..." (Gorovei, p. 221). Aici, Şăican ar putea fi o deformare a turcescului Şeitan — „schiopul" — care se întîlneşte în această formă în alte descîntece. Alteori efectul de încantaţie urmărit apare evident : „C-a venit Sorvior / Cu zece surori ..." (Gorovei, p. 247); „Ciandalina, / Mîndălina, / A făcut nouă feciori ..."

Acelaşi efect de încantaţie — urmărind impresionarea cît mai puternică a ascultătorilor — se realizează şi prin folosirea frecventă, amplificată prin procedeul repetiţiei, a anumitor cifre fatidice. Acestea sînt în general 3 şi multiplul său 9, cu dublarea sa în 99. Cifra 3 a fost considerată — atît în doctrinele cît şi în practicile diferitelor religii — ca o cifră „sacră".

În consecinţă, apariţia ei în descîntece nu poate constitui o surpriză. Ceea ce-i specific formei de artă a descîntecului este efectul repetiţiei amănuntelor pitoreşti, realiste : „Trei surori a soarelui, / Cu trei mături, / Cu trei greble, / Cu trei diriticanii, / Cu trei mîneci de mătase albă ..." (Gorovei, p. 212). Prin multiplul lui trei se urmăreşte acelaşi efect de artă, în aproape infinite nuanţe de oglindire a amănuntelor vieţii : „Se ducea la nouă stîni / Şi lua nouă cîni,/ La gură îi spumega ..." (Gorovei, p. 216); „Nouă sambe albe, / Cu grabă mergînd, / Cu nouă cuţite tăind / Cu nouă ştergare ştergînd, / Cu nouă mături măturînd ..." (Gorovei, p. 213); „Nouă fete mari, / Cu nouă lăutari, / Nouă ţăpoaie, / Nouă măturoaie ..." (Gorovei, p. 209). Toate aceste descîntece au la bază formula epică a fiinţei supranaturale care vine într-ajutor şi alungă boala. Cifra 9 mai poate apare însă şi în alte tipuri ale descîntecelor. Iat-o într-unul creat pe formula lirică a invitaţiei amăgitoare : „C-acolo sînt nouă leagăne făcute, / Nouă mese întinse, / Nouă făclii aprinse, / Nouă pahare pline. / În leagăne să vă daţi, / Cu paharele să vă îmbiaţi, / La masă să vă ospătaţi, / Cu făcliile să vă luminaţi ..." (Gorovei, p. 233). În descîntecele prin care se apelează la ajutorul forţelor naturii, în complimentele care li se fac spre a li se cîştiga bunăvoinţa, apare cifra 99, ca o potenţare a lui 9 : „Apă mare, / Doamnă mare, / De pe 99 de văi venită, / De pe 99 de văi întîlnită, / Să dai leac ... (cutăruia) ..." (Gorovei, p. 332), — dar cifra poate fi observată şi în descîntecele create pe formula poruncii, într-unele descîntece de dragoste, bunăoară : „Şi vă duceţi la 99 de fete mari, / Fecioare. / Dragostea din seara dinţii, / Le-o luaţi ..." (Gorovei, p. 393), — după cum figurează şi în descîntece cu formula intervenţiei fiinţelor ajutătoare : „A ieşit o fată frumoasă, / Din casă frumoasă, / Cu 99 de lopeţi, / Cu 99 de greble, / Cu 99 de mături, / Cu mînecile suflecate ...'.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(Gorovei, p. 210). Cifra 99 constituie aici evident o hiperbolă, sugerînd hărnicia neobișnuită a ființei care va veni în ajutorul pătimașului.

Alte cifre — considerate ca „sacre" — cele de 7, 10, 44 etc. — se întîlnesc mult mai rar în descîntecele noastre. Prin repetarea lor, legată de amănunte de viață, ele constituie în corpul descîntecelor o formă de artă de o mare putere expresivă. Poeții culți și-au dat seama adesea de forța ei de sugestie și au folosit-o. Ion Minulescu — declamînd în poezia lui despre cele trei corăbii plecate departe, cele trei chei pierdute etc. — transpunea același procedeu de artă. El însă îl orienta în mod conștient spre vagul exotic sau cel tenebros, de roman-foileton de senzație, scoțînd efecte de umor subtil, prin auto-parodiere, alături de emoția lirică.

FORMULA FINALĂ

Un aspect al formei de artă a descîntecelor îl constituie așa-numita „formulă finală". A. Gorovei a insistat asupra ei (op. cit., p. 190—197), însemnîndu-i cu sîrguință aproape toate variațiunile. Formula îmbină, de obicei, două elemente : urarea de sănătate și menționarea forței, naturale ori supranaturale, care în ultimă instanță ar decide această însănătoșire.

Urarea de sănătate are la bază, în cele mai multe cazuri, expresia metaforică *curat, luminat* — indicînd starea în care ar trebui să ajungă pătimașul după reușita descîntecului. Ea e complicată de obicei prin mai multe comparații, ai căror termeni poetici pot oferi cele mai neașteptate variațiuni : „ca argintul strecurat, ca aurul suflat, ca soarele înseninat, cu soarele cu razele, ca steaua din cer, ca cerul cu stelele, ca apa de pe mări, ca roua de pe pămînt, ca strugurele din vie, ca orzul răsfirat ..." Scara imaginilor în aceste comparații merge astfel de la infinitul mare la infinitul mic. Notăm în treacăt un frumos final, mai deosebit de stilul tradițional : „Fie-i leacul / Ca bumbacul, / Și hodina / Ca lumina ..." (Gorovei, p. 397).

Cel de-al doilea termen al finalului ar trebui să pună în mod firesc, pe primul plan, intervenția descîntătoarei. Aceasta se și întîmplă, mai adesea decît s-ar părea. Descîntătoarea încheie cu o poruncă energică : „Fugi în munți, / În petrile reci, / În petrile seci ..." (Gorovei, p. 351). Această poruncă poate fi împlinită cu afirmația răspicată că, în ultimă instanță, leacul îl dă descîntătoarea : „Leac să-i fie din mîna dreaptă, / Din inimă curată. / Stai, junghi, nu junghia !" (Gorovei, p. 350). Alteori porunca dispare, rămînînd simpla enunțare a puterii și bunăvoinței descîntătoarei : „Leac să fie, / Din gura mea, / Din inima mea" (Gorovei, p. 224). Dacă descîntătoarea e mai puțin savantă în arta de a sugera că fără de intervenția ei nu s-ar putea face nimic, — ea nu uită să adauge că pentru aceasta își așteaptă și răsplata materială : „Leac / Și băbușcăi colac". Ineleganța gestului, tocmai în finalul care impune elevație, a dus la parodierea lui în poezia populară satirică, așa cum o însemnează Anton Pann : „Leacul fie ori nu fie, / Colacul babei să știe".

Nu e mai puțin adevărat însă că interesul material a fost o condiție determinantă a practicii descîntecelor, multe dintre femei consacrîndu-i-se în trecut ca unei activități profesionale. Spre deosebire însă de biserica catolică, care în Occident a înscenat mii și mii de procese și a ars pe rug milioane de oameni în decursul veacurilor pentru magie și vrăjitorie [9] — biserica ortodoxă, în Răsărit, a căutat să anexeze și descîntecele între mijloacele ei de a influența masele. În 1871, folcloristul sas din Transilvania, Joseph Haltrich, vorbea de teama superstițioasă a sașilor față de bătrînele românce de la țară și față de preoții români, — în speță, teama de afurisenile și

[9] Friedrich Müller, *Beiträge zur Geschichte des Hexenglaubens und Hexenprocesses in Siebenbürgen*, Braunschweig, 1854.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

descîntecele lor [10]. Un an mai tîrziu, B. P. Hașdeu înfățișa o serie de documente istorice atestînd credința sașilor și ungurilor din Transilvania în puterea de exorcizare a preoților români [11]. Aceeași situație se poate constata și în Țările Românești de dincoace de Carpați. Preoții și călugării se ocupau și cu practici similare descîntecelor: molitve, exorcisme etc., în centrul cărora stătea imaginea malefică a diavolului, iar în ajutor împotriva lui erau chemați sfinții creștini. B. P. Hașdeu însemnează observația justă că frecvența formulelor magice pentru alungarea *dracului din ape* — în speță, descîntece de friguri — din manuscrisele noastre vechi, indică ravagiile paludismului la noi în trecut, îndeosebi în părțile de lîngă Dunăre (ibid., p. 263—264). Clericii de la sate aveau în trecut o situație socială destul de apropiată de cea a țăranilor; în Transilvania, preoții români de la țară erau iobagi, ca și poporenii lor, pînă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Știința lor de carte era extrem de redusă, uneori constînd numai din obișnuința textelor liturgice.

În asemenea condiții istorice nu e astfel de mirare că — în fondul predominant păgîn, străvechi, al descîntecelor noastre — apar și elemente creștine. Diavolul se arată foarte rar, producînd diferite boli și suferințe. Dumnezeu și cu deosebire Maica Domnului sînt înfățișați ca ajutători și salvatori. Hristos și sfinți ca Ilie, Petre, Cozma și Damian, sînt pomeniți și ei arareori, ca ajutători. În acțiunea descîntecelor întemeiate pe formula povestirii cu caracter analogic, Dumnezeu — de obicei însoțit de Sf. Petru, ca în legendele religioase — apare mai rar ca vindecător; mai adesea îl învață pe bolnav cum și unde să-și afle leacul. Maica Domnului e imaginată ca intervenind tot în descîntecele de tip epic; de obicei, ea aude din cer tînguirile pătimașului, scoboară la el și-l vindecă, fie printr-un gest, fie printr-o baie, fie punînd la locul lor în trup mărunțaiele încurcate de boală, fie că se ia la harță cu agentul bolii, învingîndu-l, — fie în fine că-i recomandă o descîntătoare pricepută (adică tocmai pe cea care spune descîntecul), fie că-l ia de mînă și-l duce la ea.

Toate acestea se reflectă și în finalul unor descîntece, în care descîntătoarea afirmă că ceremonialul îi aparține ei, dar leacul va veni de la una dintre aceste creații imaginare ale mitologiei creștine.

Un final plin de înțelepciune e acela în care leacul e indicat ca venind în ultimă instanță de la *sfînta zi de azi*, adică tot de la viața de pe pămînt.

[10] J. Haltrich, *Die Macht und Herrschaft des Aberglaubens in seinen vielfachen Erscheinungsformen*, 1871, p. 136.

[11] *Cuvente din bătrîni*, București, 1879, vol. II, p. 171—176.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DOBROLIUBOV — CRITIC LITERAR

DE

EUGENIA OPRESCU

Ca și în cazul celorlalți democrați-revoluționari ruși, biografia lui Dobroliubov impresionează prin tragismul ei, dar și prin înflăcărarea cu care a luptat scriitorul pentru înfăptuirea idealurilor sale umane și sociale.

Dramatismul existenței, patosul revoluționar conferă democraților revoluționari ruși fizionomia spirituală a unor romantici, dar a unor romantici care-și au izvorul crezului lor nu în trecut, nu în formele perimate ale societății văzute idealist, aureolat, și nici în solitudinea mîndră a firilor deosebite care nu-și găsesc locul în mijlocul oamenilor. Belinski, Herțen, Cernișevski, Dobroliubov și alții seamănă cu eroii romantici prin destinul deosebit, prin sublimul aspirațiilor, dar romantismul la ei este de o factură aparte. Sînt romantici prin pasiune — dar pasiunea lor e lupta, sînt romantici prin încrederea în ideaiuri, dar idealurile lor cuprind umanitatea. Ca și romanticii, sînt mai mult cetățenii altui timp decît ai celui prezent, numai că nu-și îndreaptă privirile spre evul mediu, sau spre un viitor utopic, ci spre viitorul cel puțin în parte previzibil, căruia îi pregătesc o existență mai timpurie.

Solitudinea eroului romantic e înlocuită la ei cu sentimentul acut al colectivității, iar conștiința valorii personale nu e motiv de claustrare ci de apropiere generoasă față de oameni, ca la Byron.

Romanticii își căutau inspirație privind spre țărmuri exotice, democrații revoluționari își întrețin patosul luptei cercetînd lumea din jur în aspectele ei cele mai crude.

Existența și lupta revoluționarilor democrați ruși ne îndeamnă la comparații și apropieri cu un alt erou, e drept de pe alte coordonate geografice, dar un spirit la fel de pur, la fel de înflăcărat. Susținătorul punctului 13 din proiectul de constituție al Proclamației de la Islaz e fratele spiritual al vizionarilor ruși. Ca și ei, Bălcescu înțelege limpede lucrurile și nu se sfiește să spună că „optsprezece veacuri de trude, suferințe și lucrare a poporului asupra lui însuși", duc la revoluție, și luptă pentru a desființa „claca, dar și acea infamă lobăgie".

Cernișevski, om de mare erudiție, îndrăznind să se măsoare în dispute filozofice cu somități europene a căror autoritate era de necontestat, e țintuit la stîlpul infamiei la Petersburg în 1864, și-și petrece în exil 25 de ani de viață, lipsit de cărți și de posibilitatea de comunicare intelectuală. De altfel Marx considera că „moartea politică a lui Cernișevski constituie o pierdere pentru lumea științei, nu numai în Rusia, dar și în Europa întreagă".

Uciderea aceasta lentă a unei minți atît de vii pe care regimul țarist a silit-o să stea departe de oameni cultivați, este de o cruzime înspăimîntătoare. De altfel, în istoria literaturii ruse

REV. IST. TEORIE LIT. T. 14, Nr. 2, P. 369—383, BUCUREȘTI, 1965

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

găsim şi alte cazuri de sentinţe crude date scriitorilor. E suficient să amintim înscenarea condamnării la moarte a lui Dostoievski, fapt ce l-a mutilat sufleteşte pentru întreaga viaţă.

Procedînd astfel, regimul ţarist făcea o demonstraţie de „forţă", tinzînd să dovedească celor din jur că voinţa divină a ţarului putea îngenunchia tot ce era mai răzvrătit în personalitatea poporului. Se spera că prin asemenea metode, poliţia ţaristă va aduce la deplină tăcere o ţară întreagă ; cele mai proeminente figuri ale epocii, deveneau victimele regimului de teroare — inteligenţa, talentul, pregătirea, nu însemnau nimic în faţa călăilor. S-a dovedit însă că teroarea nu e un semn al forţei, ci al slăbiciunii, iar minţile luminate ale timpului erau conştiente de acest lucru.

Între anii 1825—1860 în Rusia ţaristă se desfăşura un proces firesc de descompunere a relaţiilor feudale. Totodată luau un contur din ce în ce mai precis şi se consolidau trăsăturile specifice ale unei noi orînduiri — capitalismul.

Moşierii, în concordanţă cu noile realităţi, căutau să sporească producţia marfă, însă datorită agriculturii extensive scopul acesta nu se putea atinge decît în dauna loturilor ţărăneşti mereu micşorate, lucrate în cadrul boierescului.

Pe de altă parte, în industrie se recurge tot mai mult la munca liber angajată, deşi pînă la începutul deceniului VI în multe ramuri ale industriei erau folosiţi şi iobagii. Acest lucru avea un inconvenient major şi anume productivitatea scăzută datorită lipsei de cointeresare materială.

Tabloul sumar al Rusiei acestor decenii este dominat de exploatarea crescîndă a iobagilor, dar şi de răzmeriţe spontane, reprimate crud de armată. Mişcările generate de condiţiile sociale se îmbină cu cele de eliberare naţională şi astfel Polonia, Finlanda, Ţările Baltice, Transcaucazia, Asia Centrală, sînt teritorii unde tulburările se succed devenind tot mai frecvente, tot mai dramatice.

Muncitorimea din industria manufacturieră şi din fabrici este de asemeni adînc nemulţumită, iar numărul cazurilor de nesupunere în cadrul armatei şi al flotei creşte.

Spiritul de revoltă pătrunde şi în rîndul studenţilor, menţinîndu-se în toată ţara o atmosferă de încordare, de aşteptare a unor evenimente neapărat înnoitoare. Totuşi situaţia revoluţionară nu a dus la revoluţie, pentru că în Rusia nu se formase încă atunci o forţă revoluţionară capabilă să îndrepte istoria pe calea ei firească. Ţărănimea era răzvrătită şi dezorganizată, nu avea ţeluri clare, nu ştia spre ce să se îndrepte. Cît priveşte proletariatul, acesta se forma, dar nici el nu devenise conştient de interesele sale, nu era călit în luptă, nu putea conduce mişcările dintr-o ţară întreagă. Burghezia dezvoltată, după ce pe scara europeană rolul revoluţionar al acestei clase se încheiase, mergea pe calea concesiilor, temîndu-se de mişcările maselor.

De aceea, trecerea spre capitalism în Rusia deceniului al VII-lea nu s-a produs pe calea revoluţiei populare burghezo-democratice ci „Prin intermediul unei reforme burgheze înfăptuită de stăpînii de iobagi" [1].

De altfel Lenin spune că „lupta dintre moşierii iobagişti şi liberali a fost o luptă în sînul clasei dominante numai în ceea ce priveşte forma şi mărirea concesiilor".

La 19 februarie 1861 ţarul semnează decretul cu privire la desfiinţarea iobăgiei. Situaţia ce s-a creat prin aplicarea acestui decret, Lenin a caracterizat-o astfel : „În majoritatea guberniilor din Rusia propriu-zisă, ţăranii au rămas şi după desfiinţarea iobăgiei, în aceeaşi robie fără scăpare faţă de moşieri, ca şi mai înainte. Ţăranii au rămas şi după dezrobire pătura „inferioară", animal de povară, prostimea de care autoritatea numită de moşieri îşi bătea joc, de la care storcea birurile, pe care o bătea cu nuielile şi o tiraniza" [2].

[1] *Istoria filozofiei*, Ed. Ştiinţifică, 1959, vol. II, cap. IV.
[2] Lenin, *Opere*, ed. a IV-a, vol. XVII, p. 65.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Deşi între 1856—1861 în Rusia a avut loc un număr foarte mare de tulburări ţărăneşti — 474, după datele oficiale, — după reformă numărul tulburărilor creşte şi mai mult. Problema principală rămîne cea ţărănească, celelalte gravitînd în jurul ei.

Între 1859—1861 se creiase o stare revoluţionară în care, după expresia lui Lenin, vîrfurile nu-şi „mai puteau" menţine dominaţia, iar păturile de jos „nu mai voiau" să trăiască în condiţiile de pînă atunci.

Herţen, în cele patru volume ale sale de *Amintiri şi cugetări*, face un tablou al Rusiei de la începutul şi mijlocul secolului al XIX-lea.

Uimesc nu numai mizeria ţăranului rus, condiţiile îngrozitoare ale existenţei sale, ci şi ignoranţa, întunericul organizat de către autorităţi, „justiţia" întruchipînd parcă o forţă a răului şi a nedreptăţii. *Amintirile* lui Herţen sînt nişte amintiri de coşmar. Prigoana sistematică a autorităţilor şcolare şi poliţieneşti împotriva oricărui semn de gîndire liberă, anii de ocnă sau de Siberie ce-i ameninţau pe cei mai buni studenţi care îndrăzneau să-şi pună întrebări, tuberculoza sau sărăcia mortală ce-i aştepta după terminarea studiilor dacă vederile lor nu coincideau cu cele ale puternicilor zilei — iată doar cîteva aspecte care ilustrează situaţia de atunci din Rusia, atît de potrivnică manifestărilor gîndirii libere. Şi cu toate acestea, sau poate tocmai din pricina acestora, printr-o lege a compensaţiilor, în acest secol de oroare au apărut în Rusia minţile cele mai luminate, oamenii cei mai curajoşi, adevăraţi apostoli ai culturii şi ai poporului rus.

„În asemenea hal îşi face de cap justiţia şi poliţia rusească, atît de feroce, de samavolnice şi deşănţate sînt, încît omul simplu care le cade pe mîini nu se teme de ispăşirea pedepsei, ci de procedura judecătorească. El aşteaptă cu nerăbdare ziua cînd are să fie trimis în Siberia : martiriul lui încetează o dată cu începutul pedepsei. Să nu uităm însă că trei pătrimi din oamenii pe care poliţia îi arestează ca suspecţi, iar tribunalul îi pune în libertate, îndură aceleaşi supliciі ca şi vinovaţii.

Petru al III-lea a desfiinţat camera de schingiuire şi cancelaria secretă.

Ecaterina a II-a a desfiinţat tortura.

Alexandru I a desfiinţat-o încăodată" [3].

Sau în alt loc :

„Domnia lui Nicolae a reprezentat o epocă de asasinat moral ; ea sugruma oamenii nu numai cu ocnele şi cu teroarea, ci şi prin atmosfera ei înjositoare, sufocantă, prin ca să spunem aşa, loviturile ei negative." [4]

După un secol, în condiţiile în care trăim, e greu de imaginat cum au putut revoluţionarii democraţi ruşi să-şi conducă fiecare în parte şi toţi laolaltă existenţa, pe făgaşul cel mai expus al luptei. Ei au pregătit drumul de azi lespede cu lespede. Belinski crede cu dreptate că „nu există hotar în dezvoltarea omenirii şi niciodată omenirea nu-şi va spune : „stai, ajunge, mai departe nu există drum".

Amintind acestea, îl vom înţelege mai bine pe Dobroliubov.

Biografia sa este foarte simplă, ar putea fi rezumată în cîteva momente esenţiale : — seminarul duhovnicesc şi institutul pedagogic, dar, mai ales, cei 4 ani petrecuţi la „Contemporanul" alături de Nekrasov şi Cernîşevski.

Tuberculoza şi anul petrecut în străinătate datorită ei încheie această existenţă alcătuită doar din cîteva linii.

S-a născut în anul 1836 la Nijni-Novgorod — azi Gorki.

---

[3] Herţen, *Amintiri şi cugetări*, vol. I, p. 254.
[4] Ibidem, vol. III, p. 425.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În biblioteca tatălui său, un preot sărac dar cult, găsește nu numai cărți religioase ci și cărți laice, și de timpuriu devine un pasionat cititor, dovedind totodată și o memorie excepțională. După dorința părinților se înscrie la seminarul teologic din Nijni-Novgorod. Nu urmează însă cu plăcere cursurile acestui seminar pentru că metodele de predare nu puteau satisface un spirit viu, dornic de învățătură adevărată. Pînă și un singur exemplu e revelator. Dobroliubov notează în jurnalul său la data de 19 ianuarie 1853 faptul că arhimandritul Paisie — profesorul de dogmatică, le-a demonstrat la cursul ținut că prin derivație de la francezul „ce" apare în limba rusă cuvîntul „sel". În 2 ore profesorul le-a arătat că „sei" trebuie socotit ca un adevărat cuvînt modern, deoarece orice lucru de proveniență franceză este modern. Pe marginea acestui fapt, Dobroliubov scrie: „Nimic de zis: idei, convingere! De-ar citi vreun om inteligent aceste rînduri, să vadă și el de la cine am învățat! Acestea sînt ideile pe care ni le împărtășește profesorul meu de teologie, un arhimandrit pedant, și astfel de absurdități asupra diferitelor lucruri mi-e dat să aud cîte 2 ore pe zi în tot cursul acestui an"[5].

Dobroliubov nu se mulțumește cu ceea ce se predă în conformitate cu programa analitică a seminarului. Cu destule eforturi (timp disponibil nu prea avea) în cei 4 ani de seminar, 1849—1852, reușește să citească peste 1000 de cărți. Ține un fel de registre în care-și notează ceea ce citește. În aceste registre face Dobroliubov și primele sale însemnări cu privire la calitatea cărților citite. Însemnările nu sînt simple impresii ci un fel de schițe de critică literară. Ele atestă că încă de pe atunci vederile sale anunțau un spirit critic extrem de pătrunzător. În ceea ce privește domeniile în care se manifestă permanenta sa curiozitate literară, tot însemnările ne ajută să le identificăm. În anii de seminar, Dobroliubov a citit mult din: Fonvizin, Pușkin, Lermontov, Gogol, Nekrasov, Kolțov, Turgheniev, Karamzin, Shakespeare, Dickens, George Sand, W. Scott, dar și foarte multe lucrări ruse și străine de mîna a doua, în diverse domenii, dar mai ales în literatură.

Doboroliubov se formează la marea școală a literaturii universale și a literaturii clasice ruse. Avid de cunoștințe, citește și scrie pasionat. Prin caietele lui din timpul studenției se pot găsi mărturii ale muncii susținute pentru a se cultiva. O frenezie a lecturii îi străbate scurta lui viață, iar cîteva versuri scrise pe marginea unui caiet de însemnări sînt mai mult decît lămuritoare:

O, ce n-aș da să sorb dintr-o ochire
Ăst munte-ntreg de cărți doar într-o zi!
O, cît mi-aș vrea o minte peste fire,
Nimic să nu mai uit din ce-am citit!
O, cît rîvnesc atare bogăție
Încît să cumpăr muntele iubit!
O, cît mi-aș vrea atîta istețime,
Cuprinsu-i tot la toți să-mpărtășesc.
O, cît îmi vreau de-ngîndurată fruntea
Ca însumi astfel de comori să făuresc ..."

Din 1853 pînă în 1857 își continuă studiile la Institutul pedagogic principal din Petersburg, îndeplinindu-și astfel o veche dorință. Aci, prin destoinicia sa, prin cultura pe care și-o făcuse, se impune atenției profesorilor și studenților. Își formează un adevărat „partid" pe care-l conduce și în care se discută mai ales literatură. Activ și inventiv scoate ziarul manuscris „Sluhi" (Svonuri) în care, pe lîngă notele satirice la adresa conducerii conservatoare a institutului, își publică și primele poezii.

[5] Krujkov, *Concepția despre lume a lui Dobroliubov*, Ed. Științifică, 1954, p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Încă cu un an înainte de terminarea studiilor, adică în 1856, e remarcat de Cernișevski care vede în el un colaborator prețios. Cît de impresionat a fost Cernișevski de personalitatea tînărului Dobrolliubov o atestă și faptul că în romanul *Prologul*, scris mult mai tîrziu în surghiun, studentul Leviți are ca prototip pe Dobrolliubov.

De altfel, în 1857 conducerea „Contemporanului" îi încredințează secția de critică și bibliografie a revistei, de care răspunde pînă la plecarea în străinătate.

În diversele articole, Dobrolliubov își înfățișează principiile sale filozofice, istorice, literare, sociale. O enumerare sumară a articolelor mai importante ar putea ilustra sfera preocupărilor tînărului literat:

Dezvoltarea organică a omului în legătură cu activitatea lui intelectuală și morală;
Convorbire cu iubitorii de literatură rusă;
Primii ani de domnie a lui Petru cel Mare;
Civilizația rusă așa cum o vede dl. Jerebțov;
Despre caracterul popular și influența sa asupra dezvoltării literaturii ruse;
Alexandr Sergheevici Pușchin;
Schițe din provincie (S. Scedrin);
Mărunțișurile literare ale anului trecut (1859);
Ce este oblomovismul?;
Împărăția întunericului;
Cînd va veni ziua cea adevărată?;
O rază de lumină în împărăția întunericului;
Trăsăturile caracteristice ale omului simplu rus;
Oprimații;
Robert Owen și încercările sale de reformă socială.

Ideile politico-sociale ale lui Dobroliubov sînt determinate de condițiile sociale din epocă, de atmosfera revoluționară a anilor 1859—1861. În formarea sa politică, ca și în filozofie, el este influențat mai ales de Belinski, Cernișevski, Herțen. Ca și ei luptă pasionat împotriva iobăgiei și absolutismului, indicînd pentru abolirea acestora nu calea reformelor, ci revoluția țărănească. Ca și Cernișevski, cere eliberarea țăranilor fără răscumpărare.

Continuîndu-i pe Belinski și Cernișevski, îi depășește prin înțelegerea mai justă a anumitor relații și tendințe sociale. În concepțiile lui despre viitoarea societate socialistă, nu exclude trecerea prin etapa capitalistă, deși nu o dată a condamnat-o, spre deosebire de Cernișevski care vede trecerea spre socialism prin obștea țărănească. E evidentă concepția mai înaintată a lui Dobroliubov asupra societății. Își dă seama de faptul că etapele istorice — unele — deși monstruoase și chinuitoare pentru omenire, nu pot fi evitate, fiind un rău necesar în progresul acesteia. Dobrolliubov crede cu toată puterea în progresul social al Rusiei, această credință deosebindu-l net de slavofili și liberali, care priveau viitorul cu groază.

Dobroliubov combate cu consecvență liberalismul, văzînd în el un rău social. De altfel Lenin precizează că „Problema separării liberalismului de democrație în Rusia face parte din problemele fundamentale ale întregii mișcări de eliberare" [6].

Dar deși vedea drumul spre socialism posibil numai prin revoluție, Dobroliubov nu înțelegea totuși că înfăptuitorul acestela poate fi doar proletariatul. Aci se întîlnește în parte cu socialismul utopic, pe care însă îl depășește, înțelegînd necesitatea revoluției, chiar dacă nu în formula ei cea mai exactă.

[6] Lenin, *Opere*, ed. a IV-a, vol. 9, p. 269.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În urma anului petrecut în occident pentru a-şi îngriji sănătatea, Dobroliubov a cunoscut nemijlocit realităţile sociale ale apusului şi şi-a făcut o părere în general justă despre acestea. El critică hotărît parlamentarismul burghez pentru că slujeşte asupritorii şi nu exprimă „opinia publică". N-are încredere în reformele Europei apusene. Activitatea sa, ca şi a celorlalţi democraţi revoluţionari ruşi, a pregătit răspîndirea ideologiei marxiste în Rusia, prin lupta contra iobăgiei, autocraţiei, liberalilor şi slavofililor.

Formaţia filozofică a lui Dobroliubov este materialistă.

În timpul seminarului a trecut prin momente grele de îndoială şi amărăciune. Educaţia profund ortodoxă din familie şi din seminar este puţin cîte puţin erodată şi zdruncinată de adevărurile filozofiei materialiste pe care începe să le cunoască. Fire cinstită, renunţă cu greu la ceea ce considerase cîndva adevărul suprem şi fiecare nou gînd impios i se părea o „trădare", după cum singur mărturiseşte în „caietele sale". Totuşi, aceste „trădări" erau în firea lucrurilor şi l-au dus din ce în ce mai departe pe drumul adevărurilor materialiste pînă la completa eliberare.

Dobroliubov urmează tradiţia materialistă de la revista „Contemporanul"; izvoarele gîndirii lui sînt filozofia materialistă rusă reprezentată prin Lomonosov, Radişcev, Belinski, Cernişevski, Herţen, dar şi condiţiile istorice concrete ale Rusiei de după 1850.

Alături de aceste izvoare, la formarea concepţiei lui materialiste despre lume au contribuit şi scriitori clasici ruşi: Puşkin, Lermontov, Griboedev, Nekrasov, Gogol, Ostrovski, S. Scedrin, care prin operele lor demascau absolutismul şi iobăgia.

Dobroliubov înţelege că realitatea obiectivă există independent de conştiinţă, iar în *Schiţe din provincie*, spune că „omul nu este în stare să inventeze singur nici măcar un firicel de nisip care n-ar exista pe lume; binele sau răul sînt luate din natură şi din viaţa reală".

Dobroliubov nu se ocupă de problemele de filozofie decît din punctul de vedere al importanţei lor pentru viaţa socială. Şi ca filozof şi ca estet sau critic literar vede totul raportîndu-se la realităţile sociale.

Multă vreme în istoria literaturii ruse a avut credit ideea că Dobroliubov n-ar fi avut concepţii filozofice independente şi că ar fi fost doar un discipol credincios al lui Feuerbach.[7] (Anicicov, P. I. Lebedev-Polianski, prof. V. I. Chirpotin).

Filozofia lui Feuerbach era destul de răspîndită în Rusia secolului trecut. Feuerbach a apărat moştenirea materialistă engleză şi franceză, dezvoltînd-o în spiritul antropologismului, considera omul figura centrală a universului şi s-a dovedit a fi un adversar hotărît al teologiei şi scolasticii idealiste. Sistemul lui filozofic proclama unitatea filozofiei cu ştiinţele naturii, iar filozofia, după el, trebuia să devină o „ştiinţă universală". Filozofia lui Feuerbach e contemplativă, omul e văzut ca un complex de însuşiri fizice şi spirituale, iar domeniul politicii e exclus din preocupările lui. Dobroliubov nu a respins niciodată ideile noi dar nici nu le-a îmbrăţişat fără discernămînt, astfel că şi-a însuşit tot ceea ce era bun în Feuerbach, minus însă apolitismul şi contemplaţia. Pentru el, ca şi pentru ceilalţi democraţi revoluţionari, filozofia materialistă era un mijloc de luptă pentru progresul social, iar filozofia lui Feuerbach nu putea fi „o formă de exprimare" a ideilor revoluţionare de eliberare din Rusia în deceniul VII al secolului trecut"[8].

Dobroliubov, după cum am mai spus, se dezvoltă însă sub influenţa directă a lui Belinski, Herţen, Cernişevski, iar socialiştii utopici francezi şi englezi îi sînt foarte apropiaţi.

Rezumînd, putem spune că Dobroliubov susţine ca origine a tuturor fenomenelor pe care le atribuim vieţii spirituale, materia. Pe de altă parte însă, el se fereşte să cadă în materialismul vulgar mecanicist pe care-l critică; i se par „ridicole şi detestabile pretenţiile pline de

[7] Krujkov, *opera citată*.
[8] O. S. Voitinskaia, *Cernişevski în luptă pentru materialism*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ignoranță ale acestui materialism grosolan, care minimalizează marea importanță a laturii spirituale a omului, căutînd să demonstreze că sufletul omenesc ar fi constituit dintr-o materie foarte fină" [9].

Dobroliubov intuiește deci cu justețe că activitatea psihică a omului nu poate fi scoasă alături de toate celelalte forme de mișcare ale materiei, el înțelege că aceasta este una din formele superioare de mișcare și calitativ deosebită de toate celelalte. Percepe lumea într-un proces de necontenită mișcare, totul mergînd prin legi sigure de la simplu la complex, de la nedesăvîrșit la desăvîrșit, legile făcînd ca aparentul haos să aibă un perfect echilibru.

Toți democrații revoluționari ruși, prin lupta lor în literatură și cultură urmăreau un scop practic, precis — eliberarea de iobăgie și despotism. Prin această natură socială, estetica lor este atît de originală, atît de curajoasă și fermă în exigențele ei. Mergînd pe terenul solid al necesităților practice, au știut să formuleze cerințele pe care trebuie să le îndeplinească o adevărată operă de artă.

Așa după cum s-a remarcat de multe ori, teoria estetică a democraților revoluționari este treapta cea mai înaltă la care a ajuns estetica materialistă în perioada premarxistă. Ea apare și se definește între anii 1840—1870 cînd în Europa se cristalizase deja învățătura marxistă. Dar marxismul nu s-a putut răspîndi în Rusia datorită condițiilor obiective amintite. Marx și Engels nu o dată au apreciat ca fiind deosebit de interesant aportul în literatură și cultură al revoluționarilor democrați ruși, numindu-i pe Dobroliubov și Cernișevski „doi Lessingi socialiști". „Printre ruși sînt tinere elemente cu însușiri excepționale atît din punct de vedere teoretic cît și practic, au față de englezi și francezi avantajul că cunosc îndeaproape mișcarea din diferite țări, iar față de Germania pe acela de a fi oameni de lume" [10].

Dacă democrații revoluționari nu au reușit să se ridice încă mai mult în concepțiile lor materialiste, oprindu-se în fața materialismului istoric și dacă n-au dat un sistem închegat de estetică, acest lucru e datorat numai condițiilor specifice din Rusia. Oricum, nivelul teoretic la care au dezvoltat principiile de estetică se datorește în primul rînd formației lor filozofice materialiste. De fapt, nu se poate vorbi de concepțiile filozofice, social-politice sau estetice ale unuia dintre democrații revoluționari, fără ca — prin natura lucrurilor — să nu se amintească și de ale celorlalți, pentru că aceste concepții sînt aproape în egală măsură ale tuturor. Problema care se pune e mai ales de nuanță. În ceea ce privește domeniul artei, de exemplu, toți au concluș, mai devreme sau mai tîrziu, că legile artei nu sînt imuabile, pretutindeni și oricînd aceleași, ci ele au un caracter obiectiv, istoric, sînt determinate de timpul și locul respectiv, de condițiile istorico-sociale obiective, ceea ce se demonstrează cu ușurință, urmărindu-se succesiunea orientărilor în literatură, a stilurilor în artă etc.

O altă problemă de care s-au ocupat toți democrații revoluționari a fost raportul dintre artă și realitate, necesitatea vitală ca arta să înfățișeze „adevărul absolut al vieții", după expresia lui Belinski. Dobroliubov e un apărător atît de pasionat al acestui principiu, încît uneori e de acord chiar cu nerespectarea exigențelor artei în favoarea înfățișării adevărului absolut. Continuînd linia respectului față de realitate, democrații revoluționari ajung să formuleze și alte principii derivate și anume: necesitatea unui înalt conținut de idei în artă, necesitatea tipizării, a selecționării din viață a fenomenelor și proceselor celor mai semnificative pentru evoluție în general, curățite de balastul întîmplătorului, al amănuntului nesemnificativ și greoi, ceea ce nu excludea însă individualizarea.

Încă Belinski emisese teza: „viața este întotdeauna mai presus de artă", reluată de Cernișevski care a proclamat formula „frumosul e viața". În articolele sale de critică, Dobroliubov continuă aceste idei, le dezvoltă și le ilustrează prin vioiciunea talentului său.

---

[9] Krujkov, *opera citată*.

[10] Marx-Engels, *Despre artă și literatură*, 1953, p. 298.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înaltul conținut de idei pentru care militau criticii democrați revoluționari ruși, ducea firesc la combaterea teoriei artei pure. O mare parte din activitatea lor a fost consacrată acestei lupte, esențială pentru definirea pozițiilor lor progresiste. Caracterul gnoseologic și cel educativ al artei erau inseparabil legate în concepțiile lor estetice de înalta misiune socială a artei.

În ceea ce privește caracterul popular al artei, acestei probleme toți democrații revoluționari i-au acordat o atenție deosebită, criteriul necesității orientării artei spre viitor fiind îmbinat pentru ei cu cel al rolului ei transformator.

Dobroliubov, în ceea ce privește concepțiile lui estetice în ansamblu, se integrează în constelația democrat-revoluționarilor. Dar el a fost totodată și un critic literar foarte talentat, a fost critic literar în primul rînd, un critic viguros și surprinzător în expresie, pasionat și exuberant.

Uneori poet, alteori „creator" sau „judecător", folosind o expresie din critica lui, Dobroliubov demonstrează că arta și literatura pentru a-și îndeplini menirea trebuie să servească societatea. Literatură luptătoare, literatură de baricadă, acesta este conceptul despre literatură al lui Dobroliubov. E un luptător, iar biografia și caracterul lui ne fac să credem că în orice ramură a activității umane s-ar fi manifestat, tot ca luptător s-ar fi remarcat, pentru că aceasta este principala trăsătură a personalității lui.

Continuîndu-i pe Belinski și Cernîșevski, Dobroliubov se deosebește de ei prin formula de creație, prin modul specific în care face critică literară, pentru că și atunci cînd scrie critică rămîne scriitor, ilustrîndu-și ideea prin imagini artistice. Exuberant sau trist, ironic sau duios, vorbește despre operele literare pe care le analizează ca de niște tablouri de viață, iar despre protagoniștii lor, ca de niște personaje pe care le simte și le vede. Bunăoară, eroii pieselor lui Ostrovski sînt parcă din nou creați de criticul *Furtunii*, care ne face să-i cunoaștem mai bine, mai profund. Dobroliubov completează parcă personagiile analizate, dezvăluindu-le în fața noastră toate reacțiile. Le dă un surplus de viață mai prozaic, ce e drept, dar foarte convingător.

Un exemplu plastic de modul în care Dobroliubov analizează personagiile și situațiile, îl putem extrage și din articolul *Ce este oblomovismul* [11]. Pentru a explica ce fel de personaje sînt cei din familia spirituală a lui Oblomov și cum procedează liberalii care sînt gata oricînd de speculații dar nu de acțiune, înfățișează următorul tablou : printr-o pădure mocirloasă și plină de lighioane, un grup de oameni încearcă să-și facă drum. Cîțiva — cei mai înaintați, speră că dacă se vor urca în copaci, vor descoperi de acolo vreo potecă . . . . . „Iată însă că lucrurile s-au limpezit încetul cu încetul și au luat o altă întorsătură ; numiților oameni înaintați a început să le placă să stea în copac și s-au apucat să pelerineze cu multă elocvență despre diferite căi și mijloace de a ieși din mlaștină și din pădure ; ba încă au găsit pe ramurile copacilor cîteva poame din care se înfruptă, aruncîndu-le celor de jos cîte o coajă ; încep să cheme la ei pe cîte unii aleși din mulțime și aceștia se cațără și ei în copac și rămîn acolo fără a mai năzui să găsească o ieșire, înfulecînd de zor. Aceștia sînt Oblomovii propriu-ziși. . . Iar bieții drumeți de jos se tot împotmolesc în mlaștină, mușcați de șerpi, speriați de lighioane, cu fața biciuită de crengile copacilor. În fine, mulțimea se hotărăște să se apuce de treabă și-i cheamă înapoi pe cei ce s-au urcat mai tîrziu în copaci : Oblomovii însă tac chitic și se ghiftuiesc cu fructe. Mulțimea se adresează atunci oamenilor pe care pînă atunci îi socotise înaintați, rugîndu-i să coboare ca să pună mîna la munca obștească. Oamenii înaintați repetă însă aceleași fraze spunînd că trebuie să se caute mai departe drumul și că n-are nici un rost operația de curățire a pădurii. Atunci bieții drumeți își dau seama că s-au înșelat, fac semne cu mîna că le e lehamite și exclamă : „Eh, nu sînteți cu toții decît niște Oblomovi". Și apoi încep o activitate neobosită : se taie copacii, se durează un pod peste mlaștină, se croiește o cărare..."

[11] Dobroliubov, *Opere alese*, Ed. Cartea Rusă, 1950.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Citatul este semnificativ pentru scrisul foarte animat al lui Dobroliubov. În modul de a aborda problemele, criticul mai tînăr pare a avea afinități cu Herțen și Belinski, deși, avîndu-se în vedere biografia celor trei, nu i-a putut cunoaște decît din scris. Cînd moare Belinski în 1848, Dobroliubov are abia 12 ani, iar, la această dată, Herțen plecase în Apus. Totuși, Dobroliubov are rigoarea de om de știință, de filozof sobru a lui Herțen, nemulțumit cu aparențele, mereu înclinat spre analiză, și totodată exuberanța cuceritoare a lui Belinski, strălucirea verbului său, fiorul interior și pasiunea acestuia.

Dobroliubov îmbină în scrisul lui atît seriozitatea și sobrietatea conținutului, cît și eleganța, verva, surpriza unei exprimări inspirate.

În articolele lui de critică regăsim cu plăcere lumea cunoscută din literatura rusă. Abundent în caracterizări, Dobroliubov rareori se repetă în ceea ce spune și chiar dacă de la un articol la altul regăsim aceleași idei, senzația de nou e permanentă, fiind determinată de sinceritatea și fervoarea pledoariei.

Problemele puse se succed armonic, decurg natural una dintr-alta, iar modul foarte liber, deloc pretențios, familiar aproape, de a le înfățișa, le fac să cîștige în ușurința cu care sînt acceptate de cititor.

Lupta împotriva susținătorilor artei pentru artă este una din marile pasiuni ale lui Dobroliubov, fiind o manifestare pregnantă a concepției sale asupra menirii artei.

În *Schițe din provincie*, întorcînd argumentele adepților teoriei artei pure împotrivă-le, Dobroliubov răspunde acestora cu multă dreptate:

„N-aveți nici un chef să priviți ticăloșiile și trivialitățile vieții; nu cumva atunci socotiți că literatura e un cîrpaci, de o puneți să țească găurile vestmintelor dumneavoastră uzate?... Și cînd oare se subordonează artistul unui țel dinainte fixat: atunci cînd înfățișează în operele sale realitatea fenomenelor înconjurătoare, fără să ascundă sau să înfrumusețeze nimic, sau atunci cînd se străduiește să aleagă cu tot dinadinsul numai aspectele înălțătoare, ideale, în concordanță cu înclinațiile spre eleganță ale teoriei estetice?"

Necruțător și cu un ochi atent, Dobroliubov și-a dat seama, ca și toți ceilalți revoluționari democrați, de falsitatea teoriilor adepților artei pure și de faptul că această artă fără nici un fel de tendință nici nu există. Însăși afirmarea lipsei de tendință înseamnă, hotărît, o anume tendință — atitudinea de ochi închis în fața realității, neluarea în seamă a anumitor adevăruri care deranjează, atitudine prin care se exprimă net și o tendință politică.

De altfel și Engels în scrisoarea către Mina Kautski formulase ideea că tendința este inerentă artei:

„În nici un caz nu sînt adversarul poeziei de tendință, luată ca atare. Eschil, părintele tragediei și Aristofan, părintele comediei, au fost amîndoi poeți cu tendințe net exprimate, tot așa cum au fost și Dante și Cervantes . . . . . .

„Scriitorii ruși și norvegieni contemporani care scriu romane admirabile sînt toți scriitori cu tendință. Eu cred însă că tendința trebuie să decurgă de la sine din teze și acțiuni fără a se indica aceasta în mod special, că scriitorul nu este dator să ofere cititorului de-a gata viitoarea rezolvare istorică a conflictelor sociale oglindite de el".

Dobroliubov, cu deplină dreptate, revine des în articolele sale asupra faptului că menirea scriitorului e de a selecta din viață elementele semnificative. Criticul milita pentru o abordare curajoasă a problemelor sociale, văzînd în literatură singurul domeniu în care — atunci în Rusia — se putea spune ceva. A cînta doar raze de soare sau seri liniștite de iarnă înseamnă, după Dobroliubov, a dezerta. Un adevărat scriitor trebuie să participe intens la viața țării și epocii sale. În *Ce e oblomovismul?* ideea aceasta e formulată cu excepțională forță de convingere:

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„În atare privinţă, ne aflăm în divergenţă de păreri cu adepţii aşa-numitei arte pentru artă, care consideră că o reprezentare admirabilă a unei frunzuliţe de copac este tot atît de importantă ca şi reprezentarea admirabilă, de pildă, a unui caracter uman. Din punct de vedere subiectiv, această părere poate e justă : vigoarea propriu-zisă a talentului poate fi identică, în cazul celor doi scriitori, diferită fiind doar sfera lor de activitate. Nu vom fi însă niciodată de acord că un poet care îşi iroseşte talentul descriind în chip ireproşabil frunzuliţe şi pîrîiaşe ar putea avea aceeaşi însemnătate ca şi poetul în stare să reprezinte cu tot atîta talent, de pildă, fenomenele vieţii sociale".

„Omul în gris", — cenzura ţaristă — mereu prezent, dacă nu înăbuşea totdeauna, cel puţin stingherea exprimarea şi scriitorii şi criticii se vedeau siliţi să recurgă la un limbaj esopic, cifrat, la un mod de exprimare ce ocolea numele adevărat al lucrurilor. Totuşi, şi aşa fiind, lupta cu cîmpul literelor era tot atît de necesară şi importantă ca şi cea de pe tărîm social, cum o observase şi Herţen spunînd :

„Restricţiile ce apăsau asupra tuturor celorlalte domenii de activitate determinau pătura cultă a societăţii să se orienteze către lumea literară, aceasta fiind într-adevăr singura unde se manifesta protestul împotriva jugului impus de Nicolae, protest înăbuşit şi exprimat prin jumătăţi de cuvinte, pe care le-am auzit răsunînd mai puternic şi mai făţiş chiar a doua zi după moartea sa [12].

Din multe puncte de vedere Dobroliubov este cel mai radical dintre toţi democraţii revoluţionari. Lupta lui contra liberalismului atît în estetică cît şi în critica literară este una dintre cele mai acerbe, criticul văzînd în liberalismul de atunci piedica principală în lupta pentru progres social, datorită atitudinii şovăitoare şi derutante, care făcea ca în activitatea practică liberalii să-şi infirme necontenit principiile, generînd în societatea rusă acea „dedublare a personalităţii" pe care o cunoaştem atît de bine din literatură. De pildă : criticînd în formă unele intenţii ale guvernului, liberalii se împăcau totuşi cu aspectul feudal al reformei agrare, găseau că practic nu e nimic esenţial de îndreptat.

Aprecierea entuziastă de către Dobroliubov a romanului *Oblomov* al lui Goncearov este în strînsă legătură cu ascuţişul antiliberal al criticii sale. Dobroliubov vedea în acest roman înfăţişarea reuşită a fenomenului social rus — oblomovismul — din deceniile al VI-lea — al VII-lea al secolului al XIX-lea, o critică a curentului ideologic al liberalismului format din oameni dotaţi cu calităţi dar incapabili de acţiune şi deci, prin aceasta, inutili şi chiar dăunători societăţii.

Vorbind de faptul că Oblomov nu este o apariţie cu totul nouă în literatura rusă şi că Oneghin, Rudin, Omul de prisos, un Hamlet al judeţului Scigri, precum şi alţi eroi ai literaturii au unele trăsături generice ale tipului oblomovian, Dobroliubov conchide : „E deci un tip fundamental al poporului nostru, tip care n-a putut fi ocolit de nici un mare scriitor. Cu timpul acest tip şi-a schimbat aspectul, a intrat în alte relaţii cu viaţa, a căpătat altă semnificaţie. Relevarea acestor faze noi ale existenţei sale a constituit o sarcină covîrşitoare pentru literaţi".

Dobroliubov nu condamnă nimic mai mult decît fuga de realităţi şi de gîndire în artă. Sugestiv şi liber în expresie, spune despre adepţii artei pure că cer scriitorului să „fugă de filozofie ca de ciumă".

Făţărnicia şi demagogia liberală a fost denunţată de Dobroliubov nu numai în articolele sale de critică, ci şi în „Svistok", suplimentul, „Sovremenicului", supliment iniţiat şi animat de el. Din „Svistok" au apărut doar 9 numere, din care 7 în timpul vieţii lui Dobroliubov. Celelalte 2 numere apar după moartea lui, însă ca materiale pregătite tot de el. Dobroliubov scria la „Svistok" sub pseudonimele Conrad Lilenşvagher sau Iacom Ham, şi după cum remarcă

[12] Herţen, *Amintiri şi cugetări*, vol. III, p. 215.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Krujkov : „Svistok" dezbătea problemele actuale ale vieții : „El își bătea joc de liberalismul fățarnic al ziarelor și revistelor Petersburgului și Moscovei, care îndrăzneau să atace numai abuzurile mărunte, izolate și încă și acestea fără să citeze nume.

„Svistok" însă vorbea de necesitatea sfărîmării relațiilor sociale existente, bineînțeles în limbajul posibil în condițiile unei prese aflate sub controlul cenzurii" [18].

Dobroliubov deci și prin intermediul mijloacelor care ar părea minore — cum ar fi o revistă satirică — punea probleme de primă importanță, și anume necesitatea de a ataca frontal realitatea.

Cînd va veni ziua cea adevărată? ocazionat de apariția romanului lui Turgheniev *În ajun* este un articol care reclama realitățile ruseşti la modul grav, fiind totodată și o expresie a contrarietății autorului în fața nesfîrșitelor încercări de „pregătire" a acțiunii în literatura rusă. Era un protest împotriva neputinței scriitorului de a lua o atitudine hotărîtă.

Dobroliubov recunoaște meritul lui Turgheniev de a intui problemele actuale, de a vedea schimbările din viața socială a Rusiei, printre care mai ales — fenomenul apariției unui erou nou, dar pe de altă parte îi reproșează faptul că și-a ales erou un străin — un bulgar — Insarov, care, firesc, pentru a-și servi patria, a trebuit să părăsească Rusia.

Dobroliubov e de părere că literatura rusă trebuie să aibă eroi ruși, care să acționeze nu contra turcilor dinafară ci să lupte contra „turcilor dinlăuntru". Desigur, era o mare îndrăzneală din partea unui tînăr ca Dobroliubov să critice astfel creația unui scriitor cu autoritatea lui Turgheniev. Dobroliubov nu avea numărul anilor, nici cultura, nici experiența, nici suprafața socială care să-i permită o asemenea îndrăzneală, dar el se sprijinea pe adevăr, pe marele adevăr al necesității acțiunii. Semnificativ e faptul că în urma acestui articol, grupul nobiliar de la „Contemporanul", care de altfel lupta pentru moderație în orientarea revistei, a cerut conducerii să nu publice articolul. Dar la sfatul lui Cernișevski, Nekrasov renunță mai degrabă la colaborarea somităților literaturii (Turgheniev, Tolstoi) decît la cea a lui Dobroliubov, al cărui articol îl publică. Articolul are drept motto cuvintele lui Heine „Bate în tobă și nu te teme", îndemnul însușit prin atitudinea lui și de Cernișevski.

După cum am spus, Dobroliubov susținea necesitatea absolută ca scriitorul în creația sa să aleagă din realitate acele aspecte care să exprime cît mai pregnant adevărul. Atît artistul cît și gînditorul au aceeași sursă de informare, își formează concepțiile pe baza aceleiași realități, numai că modul lor de a reacționa este diferit. Filozoful asimilează un mare număr de fapte, le lasă să se sedimenteze în conștiința sa și uneori trece pe lîngă întîmplări pe care pare că nici nu le sesizează. La un moment dat însă, în mintea sa se produce un proces de cristalizare și din nenumăratele fapte de același gen pe care le-a asimilat, se formează o noțiune generală, în felul acesta transferînd „imediat noul fapt din realitatea vie, în sfera abstractă a rațiunii". Noțiunii noi i se face loc în șirul altor idei, i se lămurește semnificația, se fac anumite deducții cu ajutorul ei etc. Artistul, spre deosebire de filozof, are o anume putere de intuiție care-l face să-și dea seama că un fapt are o importanță aparte. Fiind o fire impresionabilă, artistul înregistrează faptul ce i s-a părut deosebit, asociindu-l apoi cu altul de același gen, pînă cînd în opera sa reușește să exprime trăsăturile esențiale ale acestora, ajungînd la crearea unui tip viu, expresiv — — care, ca și noțiunea filozofului, a izvorît tot din viață :

„Importanța activității artistice în cadrul altor funcțiuni ale vieții sociale devine cu desăvîrșire limpede : imaginile făurite de artist, concentrînd în ele ca într-un focar faptele din viața reală, contribuie în mod considerabil la formarea și răspîndirea printre oameni a unor noțiuni juste despre lucrări : „Această concluzie se desprinde din mai multe articole ale lui, pentru că Dobroliubov văzînd în artist un cetățean, vede și în arta lui un mijloc de luptă socială. Ce altceva

[18] Krujkov, *opera citată*, p. 215.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poate însemna „formarea unor noțiuni juste despre lucruri" decît militarea pentru scoaterea maselor din ignoranță, pentru renunțarea la credința retrogradă că relațiile sociale nu pot fi schimbate deoarece așa au fost date de la început și așa vor rămîne pînă la sfîrșitul veacurilor? Luminarea maselor este văzută ca un imperativ social, ca o chemare la înnoire.

Concepția sa materialistă asupra artei îl face pe Dobroliubov să insiste asupra rolului cognitiv al acesteia. El numește arta și literatura „limba, ochii și urechile organismului social". Arta și literatura sînt datoare să armonizeze într-un ansamblu fenomenele vieții, iar cei ce vor să facă într-adevăr literatură trebuie să se conformeze acestei cerințe.

Cît de mari erau ecoul și înrîurirea acestor idei ale lui Dobroliubov se vede din faptul că un oarecare Capnist, funcționar la serviciul cenzurii țariste, remarca într-un raport că Dobroliubov exercită „o influență extrem de nefavorabilă" asupra literaturii din cauza „nihilismului" său și că sub influența lui „literatura s-a pus în slujba propagandei politice și sociale" [14].

După Dobroliubov, talentul artistului și iscusința cu care înfățișează realitatea sînt elemente inseparabile. Adevărul oglindirii realității constituie „condiția necesară" a operei de artă, o condiție fără de care arta nu-și poate îndeplini rolul ei cognitiv.

Veridicitatea în opera de artă nu are nimic comun cu copierea mecanică, ci dimpotrivă, ea este o afirmare a tipicului în literatură, incluzînd selecționarea a ceea ce este mai important.

O cerință asupra căreia Dobroliubov insistă de asemenea este „caracterul popular". Belinski definise caracterul popular al artei, iar Dobroliubov reia și adîncește această problemă.

Dobroliubov înțelege prin caracter popular exprimarea în opere de artă a intereselor, năzuințelor și nevoilor poporului.

Ca o operă să aibă caracter popular nu trebuie neapărat ca scriitorul să descrie viața poporului de jos, ci el poate să se ocupe în opera sa și de înfățișarea altor pături, dar din punctul de vedere al majorității poporului.

În *Împărăția întunericului*, polemizînd cu slavofilii care admirau „blajinele ordînduiri rușești din strămoși", Dobroliubov demonstrează că aceste blajine orînduiri nu sînt o realitate pe care trebuie s-o cultive societatea rusă, deși la o primă vedere s-ar părea că în ele se conservă adevăratul caracter popular. Însemnătatea acestor delimitări pe care le făceau toți democrații revoluționari ruși, apar cu și mai multă evidență în lumina celor spuse de către Lenin în articolul despre Herțen :

„. . . . . slavofilii înțelegeau într-un mod destul de simplist apropierea de popor, de altfel așa cum o concepeau și o mare parte din democrații occidentali, și anume pornind de la ideea că poporul a atins perfecțiunea.

Ei își închipuiau că a te contopi cu poporul înseamnă a-i împărtăși prejudecățile și că în loc de a dezvolta rațiunea oamenilor din popor, sacrificarea propriei tale rațiuni constituie un merituos act de smerenie".

Anticipînd parcă aceste precizări, Dobroliubov demonstra în articolele sale că adevăratul caracter popular al literaturii ruse constă în capacitatea revoluționară de protest contra orînduirii somavolnice — deși poporul se zbate în ignoranță, în înapoiere, mersul firesc al lucrurilor nu e cel de conservare a acestei stări de ignoranță ci ieșirea din ea. Protestul deși pasiv al Caterinei din *Furtuna* în spiritul acestor idei a fost interpretat ca o dovadă că forțele ce sălășluiesc în popor încep să se afirme și tocmai în această descoperire Dobroliubov vedea manifestarea cea mai concludentă a caracterului poporului.

În mai toate articolele, Dobroliubov abordează și problemele criticii literare. Un merit al lui rezidă și în faptul că a fost primul dintre criticii ruși care a sistematizat cît de cît materialul discuției, sugerînd concluzii clare, mobilizatoare.

---

[14] Krujkov, *opera citată*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi în discutarea problemei criticii Dobroliubov ca şi Cernişevschi se întemeiază pe respectarea condiţiilor realităţii, considerată factorul prim şi esenţial, faţă de care conştiinţa artistului precum şi fenomenul literar sînt în dependenţă.

Dobroliubov subordonează critica literară realităţii literare, operei şi nu invers, iar opera la rîndul ei este judecată ca oglindire veridică a realităţii. În spiritul acestei poziţii în *O rază de lumină în împărăţia întunericului*, ascuţişul polemic e îndreptat împotriva unor critici ai vremii care aveau un sistem curios de critică şi anume : — arătau înainte de toate ce trebuie să conţină opera (după opiniile lor) şi în ce măsură tot acest „ce trebuie" se găseşte într-adevăr exprimat în operă (tot după opiniile lor). Acest sistem de critică, total neştiinţific şi arbitrar, aducea operelor discutate un deserviciu, iar pe cititori îi dezinforma. În felul acesta un critic, după propria-i intuiţie, gust sau dispoziţie, putea considera o anume operă ridicolă, ca un altul, după acelaşi principiu arbitrar să găsească aceeaşi operă realizată. De fapt, o atare critică se reduce la speculaţii, fără ca operaţia de apreciere critică să se sprijine pe realitatea literară respectivă.

Dobroliubov era de părere că : „e mult mai bine să analizezi o fabulă şi să spui : „iată care e morala ei şi iată de ce mi se pare bună sau rea această morală, decît să hotărăşti de la început : în această fabulă trebuie să existe cutare morală". Concluzia lui e deci limpede ; o critică trebuie să fie la obiect, să pornească de la operă. Nu opera trebuie ajustată după părerile fiecărui critic ci ea trebuie să constituie elementul esenţial care determină părerile şi discuţiile.

Cu o claritate aproape clasică, Dobroliubov expune modalitatea critică pe care o consideră cea mai indicată : „Prima parte a analizei critice (cu înţelesul pe care i-l atribuim noi) este observarea şi prezentarea faptelor". Această primă parte poate fi îndeplinită în absolută libertate. Fiecare critic observă faptele şi apoi le prezintă, fără nici un fel de constrîngere care să-l oblige să procedeze într-un fel anume.

A doua parte a analizei critice este „aprecierea pe temeiul faptelor". Această apreciere menţine pe judecat (opera) şi judecător (criticul) în situaţii de egalitate. „Dacă criticul va pune just problema, critica sa, indiferent de tonul pe care-l va împrumuta şi de concluziile la care va ajunge, va fi mai curînd în folosul autorului decît în dauna lui".

Aci Dobroliubov evidenţiază rolul criticii în dezvoltarea literaturii. Criticul şi scriitorul nu formează două tabere adverse, ci unul caută să-l înţeleagă şi să-l facă înţeles pe celălalt. E de fapt o colaborare care uneori poate lua forme furtunoase, dar scopul este unul — opera să fie acceptată şi înţeleasă de cititor. În acest scop, scriitorul şi criticul colaborează.

Dobroliubov respinge critica şcolărească a manualelor perimate care constring opera literară la zeci de reguli şi legi fără valoare practică şi schilodesc astfel avîntul creator. Această critică nu face decît să împiedice şi să falsifice adevărul.

„Critica literară care se conduce numai după manualele didactice ajunge în situaţia de a fi ostilă faţă de orice progres, faţă de tot ceea ce e nou şi original în literatură. Căutînd un fel de perfecţiune moartă, prezentîndu-ne idealuri perimate care nouă ne-au devenit indiferente, asvîrlindu-ne firimituri smulse dintr-un întreg splendid, adepţii unei atari critici rămîn neîncetat în marginea evoluţiei vieţii ; închizînd ochii în faţa frumuseţii proaspete şi însufleţite ei nu vor să înţeleagă adevărul cel nou rezultat din proaspăta mişcare a vieţii. Privesc de sus toate, judecă sever, sînt gata să acuze pe orice autor care nu s-ar lăsa călăuzit de capodoperele lor şi neglijează totodată cu insolenţă legăturile vii ale autorului cu publicul şi opera sa" [15].

Dobroliubov observă cu dreptate că aceste teorii ale „legilor eterne" încalcă legile istorismului şi ale concretului. În consecinţă, criticul face o înflăcărată pledoarie pentru reîntoarcerea

[15] Dobroliubov, *Opere alese*, Ed. Cartea Rusă, 1950.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la viață. Critica nu trebuie să rămînă închisă undeva într-o bibliotecă cu lumină puțină, în care preceptele vechilor volume să închidă drumul spre azi.

Desigur, fiecare lucru are frumusețea lui, dar de dragul străbunilor nu trebuie să uităm că și noi trăim și că avem și noi luminile zilelor noastre către care trebuie să ne îndreptăm.

Și dacă ziua de azi a fost descoperită de scriitor și ei i-a dedicat opera sa, critica literară trebuie să schimbe unitatea de măsură. Ceea ce se creează acum are o formă nouă, adecvată acestui „acum", iar opera nouă ca fond și formă desigur nu se va potrivi întocmai legilor de armonie și frumusețe stabilite pentru opere create în urmă cu secole.

Dobroliubov invită la măsură. E chiar clasic în explozia sa avîntată spre contemporaneitate. În fond, ce poate fi mai chibzuit decît o chemare la înțelegerea și judecarea cea mai potrivită a fenomenelor? Pretenția criticilor învechiți de a judeca opere actuale după criterii elaborate pe baza unor alte opere, îndepărtate în timp și spațiu, este apreciată ca o dovadă de lipsă de chibzuință și de măsură.

Dobroliubov spune că acei care cer o asemenea critică rămîn în urma evoluției și închid ochii în fața „frumuseții proaspete și însuflețite".

Spre deosebire de această critică școlărească, învechită și îngust didactică, Dobroliubov cere un mod nou de a aborda problemele în critică, mai simplu, mai nepretențios.

„După părerea noastră, cea mai nimerită metodă critică este aceea de a expune probleme într-un asemenea mod încît cititorul, pe baza faptelor prezentate, să poată trage singur concluzii. Grupăm datele și ne expunem observațiile asupra semnificației generale a operei, atragem atenția asupra raportului dintre ea și realitatea în care trăim, tragem, concluziile pe care le credem de cuviință și încercăm să le prezentăm cît mai temeinic, dar totodată ne străduim să procedăm astfel încît cititorul să-și poată da cît mai ușor verdictul, optînd între noi și autor". Și mai departe: „numai o critică reală, bazată pe fapte poate avea vreun sens pentru cititor. Dacă o anumită operă cuprinde într-adevăr ceva, arătați-ne ce anume; e mult mai bine decît să faceți tot felul de considerații asupra lucrurilor care nu există în cuprinsul ei și care ar fi trebuit să se găsească".

Dobroliubov cere deci o critică „la obiect", foarte concretă și bazată într-adevăr pe realitatea operei literare. În plus, accentuează raportul dintre această realitate literară și realitatea în care trăim. Criticul, după cum am văzut, respinge critica didactică, perimată, dar și speculațiile care n-au o bază reală. Cele două extreme nu pot folosi literaturii, care are nevoie de o critică corespunzătoare cerințelor zilei:

„Valoarea unui scriitor sau a unei opere, după părerea noastră, se relevă în măsura în care autorul sau opera exprimă năzuințele firești ale unei anumite epoci și ale unui anumit popor".

Critica literară „reală", după cum Dobroliubov însuși a numit-o, trebuie să pornească de la analiza politică și filozofică a operei literare, să descopere și să evidențieze noul pe care-l conține opera, să analizeze problemele sociale pe care aceasta le pune. După cum se vede, critica literară este concepută ca și opera, analizată din punct de vedere istoric, în deplină concordanță cu epoca pe care o reprezintă.

Critica reală trebuie să evidențieze cît mai exact (bineînțeles nu farmaceutic — termen folosit chiar de Dobroliubov) semnificația pe care o are o anumită operă pentru societatea momentului respectiv, iar față de adevărul operei de artă să aibă aceeași atitudine ca față de fenomenele vieții înseși. De asemenea, critica trebuie să vadă dacă scriitorul are un punct de vedere ridicat, dacă este la nivelul „năzuințelor firești" ale poporului — adică, dacă concepțiile lui corespund stării de lucruri contemporane. De remarcat că prin „năzuințe firești" Dobro-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

liubov nu înțelegea năzuințele general umane, ci cele legate de momentul istoric, le înțelege ca năzuințe sociale. Din acest punct de vedere îl prețuiește mult pe Ostrovski pentru că, în ceea ce a scris s-a dovedit a fi la înălțimea cerințelor sociale, dovedindu-se a fi un ecou al năzuințelor poporului.

Dobroliubov e de părere că o critică entuziastă, ditirambică nu poate folosi dezvoltării literaturii, „admiratorii entuziaști sînt arareori de folos publicului, lămurindu-i importanța reală a unui scriitor; mai curînd te poți bizui în acest caz pe calomniatori; descoperind neajunsuri (chiar acolo unde nu există) ei își formulează totuși exigențele, oferind oricui posibilitatea să judece în ce măsură scriitorul satisface sau nu aceste exigențe".

E un îndemn a cărui actualitate ar putea fi subliniată. Nu e vorba de încurajarea unei critici răuvoitoare, ci de una obiectivă, științifică, ce-și formulează clar opinia și nu se pierde în considerații vagi, cît mai îndepărtate de subiect.

Prin întreaga sa viață, pasionat dedicată ideilor înaintate ale timpului, Dobroliubov rămîne un exemplu de puritate, un erou romantic, cu viziune clară a viitorului. El își imagina viitoarea orînduire socială ca „libertate, republică, îndepărtarea oricărei exploatări, iar între oameni domnind „frăția sfîntă".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

UNELE ASPECTE ALE LITERATURII DE LIMBĂ GERMANĂ DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA[1]

DE

VIORICA NIŞCOV

Istoria literară germană foloseşte curent noţiunea de „Heimatsdichtung" aplicată literaturii cu caracter regional. În sens larg, ea desemnează orice ţinută literară legată *în vreun fel* (ideologic, tematic, formal) de o tradiţie locală. De aceea scriitori atît de diferiţi ca valoare, atitudine şi situare în timp, cum ar fi J. H. Pestalozzi, J. Gotthelf, G. Keller, O. Ludwig etc. au putut fi — prin caracterul inspiraţiei lor — integraţi conceptului de „Heimatsdichtung" [2].

În sens restrîns, noţiunea se referă la un curent apărut în literatura germană spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, ca reacţie, între alte, şi la realismul crud, depoetizant, urban, al unor tendinţe ale naturalismului. Teoretizat de A. Bartels [3] şi reprezentat de scriitori ca Fr. Lienhard, T. Kröger, K. Beyer, W. von Polenz, E. Rosenow, Fr. Stavenhagen, P. Rosegger etc., acest curent literar realizează consecvent, sub forma unui crez artistic şi a unei modalităţi literare, tot ceea ce înainte apăruse incidental, fragmentar şi izolat. Vizibil anticosmopolit, curentul îşi are rădăcini în tradiţia de autonomie a statelor germane, care au dezvoltat de-a lungul istoriei forme politice şi culturale centrifugale.

Modestă în intenţii şi obiective, lipsită de viziune universală, această literatură regională se inspiră cu ostentaţie — mai mult sau mai puţin naţionalistă — din viaţa ţăranilor şi a micii burghezii, idealizează patriarhalizant relaţiile feudale şi cultivă dialectul. Folosind tradiţia folclorică şi istorică locală, ea construieşte cu predilecţie tabloul idilic al concordiei sociale generale. Îngustimile ideologice sînt parţial compensate, citeodată, de sensibilitatea în faţa naturii a unor autori, de fineţea introspecţiei psihologice, de preocuparea — realizată — pentru atmosferă şi detaliu realist [4].

În linii mari acest profil — în ambele accepţiuni evocate — , dar cu o coloratură naţională mai pronunţată, caracterizează pînă în preajma primului război mondial şi opera scrii-

[1] Lucrarea de faţă nu are în vedere — evident — analiza exhaustivă a problemelor literaturii germane din Republica Socialistă România. Unele domenii ale activităţii literare — dramaturgia, reportajul, eseistica, critica literară — au fost lăsate, în principiu, de o parte. S-au urmărit, selectiv, *aspectele cele mai reprezentative* ale literaturii de limbă germană.

[2] H. Mayer, *Von Lessing bis Th. Mann*, Pfullingen, 1959, p. 14. Vezi şi *Deutsches Schriftstellerlexikon*, Weimar, 1963.

[3] A. Bartels, *Heimatskunst*, Leipzig, 1904.

[4] W. Mahrholz, *Deutsche Literatur der Gegenwart*, Berlin, 1932, p. 143–150. A. Bartels, *Die deutsche Dichtung der Gegenwart*, Leipzig, 1918, p. 492–493.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

torilor germani din Transilvania. Specificul literaturii lor se explică înainte de toate prin condițiile sociale și istorice în care a trăit populația germană pe teritoriul nostru.

★

Aduși în secolul al XII-lea în Transilvania de regii arpadieni pentru consolidarea graniței de sud și est [5], coloniștii germani, țărani dar mai cu seamă meșteșugari și negustori, își formează de timpuriu o cultură materială și spirituală de tip mic-burghez, pe care o întăresc și dezvoltă în condițiile unor privilegii politice și economice acordate și repetat reînnoite de regii maghiari, iar apoi de Habsburgi [6].

Situația socială relativ privilegiată a populației germane, degrevată de o serie de obligații feudale [7], *explică* pe de o parte participarea modestă la nenumăratele mișcări populare antifeudale din istoria Transilvaniei [8], iar pe de altă parte *justifică* existența unei conștiințe naționale puternice, dezvoltată de altfel și în urma unor imperative istorice ca lupta împotriva turcilor, rezistența față de tendințele asimilatorii ale nobilimii și ulterior ale burgheziei maghiare (intensificate metodic în special în ultima jumătate a secolului al XIX-lea), înfruntarea, după primul război mondial, a politicii șovine a guvernelor burghezo-moșierești din România.

În condițiile istorice date, burghezia germană a luptat ideologic și practic pentru consolidarea și menținerea unei tradiții corporatiste care să închege populația săsească în interiorul burgului său, în jurul bisericii fortificate, peste opozițiile sociale, într-o unitate „de nezdruncinat" [9]. Prin dezvoltarea unei robuste structuri administrative, prin menținerea unor oarecari drepturi democratice cetățenilor burgului în condițiile cultivării pînă târziu (sfîrșitul secolului al XIX-lea) a economiei de breaslă, prin organizarea unui bun sistem de învățămînt pe baze umaniste, prin participarea directă a bisericii la conducerea politică și culturală a comunității, au fost create și consolidate instituții sociale și politice cu scopuri precise: în interior, disimularea opozițiilor de clasă printr-o organizare social-economică care să creeze impresia că prosperitatea materială a fiecărui individ depinde exclusiv de calitățile sale intrinseci (hărnicie, conștiinciozitate, capacitate de muncă, spirit practic [10] etc.), în exterior, asigurarea unei anumite autonomii naționale.

Astfel, în special prin școală și biserică s-a propagat de timpuriu, deși ca teorie ea apare abia în secolul al XIX-lea cu școala istorică a lui Fr. Teutsch [11], ideea așa-zisei *unități germane*. Propagată de promotorii pangermanismului, preluată și dezvoltată ulterior de hitleriști — în

---

[5] Cinci secole mai târziu, în 1718, are loc o nouă colonizare germană inițiată de Maria Tereza în vederea consolidării stăpînirii Habsburgice și fructificării domeniilor crariale din Banat.

[6] *Din Istoria Transilvaniei*, București, 1960, vol. I, p. 90, 74.

[7] *Ibidem*, p. 93, 125.
G. D. Teutsch, *Geschichte der Siebenbürger Sachsen für das sächsische Volk*, Hermannstadt, 1925, vol. I, p. 187.

[8] Mișcările populare și răscoalele din anii 1365, 1382, 1389, 1433, 1437, 1514, 1526, 1630, 1632, 1655, 1749, revoluția din 1848 etc. *n-au cunoscut o participare de masă* a populației săsești, a cărei burghezie a luptat — mai mult pe tărîm juridic și ideologic — doar pentru menținerea vechilor privilegii. Minoritatea șvabă din Banat, deși se afirmă mult mai târziu (către sfîrșitul sec. XIX) pe teren politic (împrejurări nefavorabile împiedicaseră formarea unei burghezii puternice și a unei intelectualități care să-i susțină suprastructural interesele), se dovedește a fi mai receptivă la ideile revoluționare. Vezi *Din Istoria Transilvaniei*, vol. I, p. 100—103, 105, 133, 164, și vol. II, cap. referitor la revoluția din 1848.

[9] G. D. Teutsch, *op. cit.*, p. 36.

[10] *Ibidem*, p. 39.

[11] *Din Istoria Transilvaniei*, vol. II, p. 414.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ciuda verbigeraţiei fulminante a teoreticienilor naziști în jurul opoziţiei dintre „plutocraţie" şi „popor" — această formulă ideologică se referea la presupusa armonie pe temei etnic ce ar lega bogaţi şi săraci, meşteri şi calfe, patriciat şi plebe. Ea proclama, în speţă, unitatea de scop a unei colectivităţi prin „legătura de sînge" — socotită „necesară şi suficientă" —, şi rezuma conflictele politice la lupta populaţiei germane — declarată demagogic „bloc social compact" — pentru cucerirea unor drepturi egale cu aristocraţia maghiară. În lumina acestei teze, şi în acelaşi context istoric, trebuie înţeleasă şi noţiunea tendenţioasă de *popor sasesc* (*sächsisches Volk*), ca unitate naţională şi socială dezvoltată *separat*, prin izolare de celelalte naţionalităţi conlocuitoare. În virtutea acestui concept, în comunitatea germană a fost educată conştiinţa apartenenţei la o lume *închisă* şi *autonomă* [12].

Condiţiile materiale şi spirituale specifice au modelat cu timpul figura micului burghez sas ca tip social şi cultural reprezentativ. Fizionomia sa morală şi intelectuală se exprima atît prin preferinţa pentru durabil şi solid, pentru izolare — materializată, de pildă, în arhitectura civilă —, atît prin preocuparea suverană pentru viaţa domestică, atît prin respectul tradiţiei — evident, mai ales la ţară, pînă şi în vestimentaţia rigidă, în rînduirea ierarhică strictă a intrării în biserică etc. —, cît şi printr-o anumită îngustime de spirit [13], o anume aplicare meticuloasă, dar mărginită, la problemele mărunte ale realităţii locale [14].

Ar fi însă simplificator şi fals să se considere micul burghez — ca urmare a ponderii sale considerabile în comunitatea săsească — drept unica realitate socială a populaţiei germane înainte de Eliberare, iar atitudinea de izolare şi împăciuire socială formula unică de viaţă şi de gîndire a acesteia. Istoria populaţiei germane din ţara noastră a cunoscut, inevitabil, şi existenţa unor clase oprimate — proletariatul industrial, ţărănimea săracă — care, deşi într-o situaţie ceva mai bună decît cea a claselor exploatate ale celorlalte naţionalităţi din Transilvania, nu era scutită de exploatarea exercitată asupră-i în primul rînd de burghezia săsească şi şvabă mare şi mijlocie [15]. Mai mult : o recentă antologie de texte săseşti din trecut, cu caracter democratic [16], ilustrează concludent existenţa unei culturi a claselor de jos.

★

Totuşi despre o literatură propriu-zisă — în sensul depăşirii, prin crearea unor reale valori estetice, a gestului literar cu semnificaţie strict sociologică şi culturală — se poate vorbi abia începînd cu secolul al XX-lea.

Producţiile literare anterioare sfîrşitului secolului al XIX-lea şi-au pierdut actualitatea o dată cu generaţiile care le-au creat. Scrise de preoţi de ţară şi profesori gimnaziali cu studii filologice şi teologice în Germania, redactate pentru uzul micii burghezii rurale şi citadine, ele oferă imaginea unei literaturi diletante [17], pastişînd modele, provincială ca substanţă şi ati-

---

[12] P. Schuster, *Fünf Liter Zuika* (Cinci litri de ţuică), Bucureşti, 1961, p. 181 : „Die Sachsen haben ihre eigenen Gassen und die Rumänen ihre eigenen damit man sich nicht vermischt. Und auch sonst haben sie alles extra, Kirche, Schule und Wirtshaus" (Saşii au uliţele lor şi românii le au pe ale lor, pentru a nu se amesteca. Şi în genere ei au totul separat : biserică, şcoală şi circiumă). Vezi şi *Din Istoria Transilvaniei*, vol. II, p. 424, G. D. Teutsch, *op. cit.*, p. 39, 40.

[13] Er. Reisner, *Die nationalen Fehler der Siebenbürger Sachsen wie sie der Binnendeutsche sieht* (Defectele naţionale ale saşilor din Transilvania văzute de un neamţ din Germania), Klingsor, 1924, nr. 8.

[14] Între altele, această mentalitate se oglindeşte, de exemplu, şi în scrierile istoriografilor saşi ai *sec. al XVII-lea* ! Vezi *Din Istoria Transilvaniei*, vol. I, p. 151.

[15] Vezi chiar G. D. Teutsch, *op. cit.*, p. 187.

[16] H. Stănescu, *Das Lied der Unterdrückten*, Bucureşti, 1963.

[17] H. Krasser, *Meschendörfers Karpathen*, în „Neue Lit.," 1963, nr. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ludine, folosind personaje stereotipe, practicînd convenționale întoarceri nostalgice în trecut [18], cultivînd o intrigă și anecdotică măruntă, lipsită de semnificație.

Explicația trebuie căutată, desigur, în îngustimea vieții sociale a micii burghezii săsești, în mentalitatea obștească instinctiv conservatoare [19].

Către sfîrșitul secolului al XIX-lea, dezvoltarea capitalismului în Austro-Ungaria provoacă însă modificări economice și sociale în organizarea săsească tradițională. În domeniul culturii repercusiuni n-au întîrziat să se manifeste.

S-a produs între altele și o deschidere de orizont, care a favorizat afirmarea unor exigențe noi : în primul rînd, lichidarea mediocrității și a suficienței, ridicarea nivelului valoric al literaturii săsești.

Noua orientare s-a cristalizat în special în activitatea de organizator cultural și scriitor a lui Adolf Meschendörfer (1877—1963), personalitatea cea mai proeminentă a vieții literare săsești din primele decade ale secolului nostru.

Întemeietor al unor societăți literare și artistice („Gesellschaft der Kulturfreunde", „Sebastian Hahnverein für heimische Kunstbestrebungen", „Selbstbildungsverein"), profesor și director al gimnaziului Honterus din Brașov, publicist și conferențiar, Meschendörfer este autorul unor inițiative îndreptate împotriva filistinismului cultural mic-burghez, spre reeducarea artistică a minorității germane. El proclamă punctul de vedere estetic ca normă necesară pentru artă și viață : „... wer ein Kulturmensch ist, wird immer überall und in allem die Schönheit suchen, fördern, sich in Schönheit betätigen" [20] (*Kultur und Kunst*, 1906). Revista sa, „Die Karpathen" (1907—1914), se pronunță vehement împotriva patimii diletantismului, prin grația căruia toți nechemații se simțeau obligați să compună literatură fabricînd drame patriotarde sau poezii în manieră folclorică : „... hatte jeder Pfarrer sein Drama in der Schublade, jeder Bankdirektor schrieb Gedichte, auch Köchinnen und alle konnten sicher sein, daß in dem kleinen Ortsblättchen Proben von ihren Gedichten erschienen. Man nahm bis dahin die gute sächsische Gesinnung für künstlerisches Können [21] (apud A. Gust, *Adolf Meschendörfer. Ein Lebensbild.* „Neue Literatur", 1957, nr. 2). Totodată revista duce o politică

---

[18] În acest sens este interesant de remarcat că majoritatea romanelor săsești reprezentative aparțin genului istoric : J. Marlin, *Attila*, 1847 ; D. Roth, *Sachs von Harteneck*, 1845—1847 ; T. Teutsch, *Die Bürger von Kronstadt* (Cetățenii Brașovului), 1865 ; *An der Alula*, (La Olt), 1877, *Schwarzburg*, 1882, *Georg Hecht*, 1893. Vezi în legătură cu aceasta B. Capesius, *A. Meschendörfers Romane*, în „Neue Lit.," 1957, nr. 2.

[19] Fenomenul este înregistrat ca atare și din interior, de pe pozițiile intelectualului sas. K. K. Klein, în *Ostland Dichter. Zehn literarische Bildnisstudien siebenbürgisch sächsischer Dichter der Gegenwart entworfen*, Kronstadt, 1926, p. 37, afirmă în legătură cu poetul Ernst Kühlbrandt : „Seine Lebenstragik ist die aller siebenbürgisch-sächsischer Künstler : der kleine Zuschnitt des siebenbürgischen Lebens zu klein, als dass an seinen Widerständen ein Titane der Kunst sich entzünden und wachsen könnte, zu bürgerlich gering, dass seine Rückschlagkraft einen Dichter auf den höchsten Olympschleudern könnte" (Tragicul vieții sale e cel al tuturor artiștilor sași din Transilvania : croiala strîmtă a vieții transilvănene este prea mică pentru ea, împotrivindu-i-se, să se aprindă și să crească un titan al artei, prea burgheză și nesemnificativă pentru ca forța reacției ei să poată arunca un poet pe culmile cele mai înalte ale Olimpului). Grăitoare sînt și datele furnizate de autor — și diseminate de-a lungul întregii cărți — în legătură cu lipsa de receptivitate a publicului la producțiile literare care, fie și numai prin intenție, depășeau sfera tradițională încercînd să adopte o factură modernă.

[20] „Omul de cultură va căuta frumusețea pretutindeni și în tot, o va încuraja și se va manifesta prin ea."

[21] „Fiecare preot avea în sertar manuscrisul unei drame, fiecare director de bancă scria poezii, chiar bucătăresele — și de altfel oricine — puteau fi siguri că în mica foaie locală vor putea apare mostre din poeziile lor. Pe atunci se lua buna mentalitate săsească drept capacitate artistică".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de apropiere între germani, români și maghiari și de încurajare a tinerilor înzestrați. În paginile ei sînt popularizați Ed. Schullerus, K. Klöss, Egon Hajek, Er. Kühlbrandt, J. Gabriel, H. Schmidt, E. Probst, O. Alscher etc. Literatura germană de peste granițe e prezentă prin R. Dehmel, G. Falke, Detlev von Liliencron. Din literatura română, revista publică traduceri din Eminescu, Delavrancea, Vlahuță, Bassarabescu, Chirițescu și din poezia populară, iar din literatura maghiară traduceri de Petőfi, Arany, Ady, Koszotányi.

Prin activitatea sa, „Die Karpathen" a influențat pozitiv dezvoltarea poeziei și prozei de limbă germană, a acționat binefăcător asupra vieții culturale a populației germane. Întemeietorul și redactorul revistei era însă în primul rînd scriitor.

Romanul său *Leonore*, 1904, scris — mărturisea sarcastic Meschendörfer — de pe pozițiile „unui european rătăcit în Transilvania, căruia eschimoșii îi apar tot atît de interesanți ca și sașii", marchează, în ciuda sensibilității romantice de care e străbătut, un început de polemică aspră cu tradiția provincială mic-burgheză, scrutată aici cu ochiul critic al intelectualului cosmopolit (în sensul bun al cuvîntului). Atît *Leonore*, cît și romanele care îi urmează, *Die Stadt im Osten* (Orașul din răsărit), 1931 și *Der Büffelbrunnen* (Fîntîna bivolului), 1935, au influențat adînc literatura romanescă săsească, relativ abundentă, dintre cele două războaie[22]: St. von Hannenheim, *Der Aufstieg* (Urcușul), 1921—1922, E. Witting, *Hirtenfeuer* (Focul păstorilor), 1932; Er. Wittstock, *Bruder nimm die Brüder mit* (Frate, ia frații cu tine), 1934; E. Neustädter, *Der Jüngling im Panzer* (Tînărul în zale), 1938 etc.

Majoritatea acestor cărți apar în Germania, ceea ce prilejuiește în unele cazuri, prin interpretări forțate și falsificatoare, revendicarea lor de către ideologii fascismului. Deoarece atît scriitorii sus-citați cît și alții aduc în cîmpul lor literar viața unei populații germane (prezentată cel mai adesea în afara raporturilor antagonice de clasă), cu virtuți și tradiții moștenite, cu legături de sînge și pămînt între membrii săi, nu a fost greu ca ei să fie trecuți de critica nazistă oficială în rîndul scriitorilor naționaliști germani. Aceste interpretări sînt în bună măsură arbitrare. Este vădit că scrierile unui Wittstock, Meschendörfer și cu atît mai puțin ale unui Adam Müller Guttenbrun (1852—1923), situat în mod deschis și ferm de partea celor oprimați[23], nu pot îndreptăți asemenea revendicări umilitoare.

★

După 1944, în viața culturală a populației germane s-au produs schimbări radicale. Prin rezolvarea dreaptă a problemei naționale în țara noastră, minorității germane i-au fost asigurate condițiile necesare dezvoltării unei literaturi naționale de substanță și caracter democratic.

Existența a sute de școli cu limba de predare germană, a unui teatru de stat la Timișoara, a unui mare ansamblu de artă populară la Brașov, a unei secții germane pe lîngă teatrul de stat din Sibiu, a ziarelor și revistelor de literatură, artă și cultură: „Neuer Weg", „Volkszeitung", „Volk und Kultur", „Neue Literatur", existența unei secții de literatură de limbă germană pe lîngă Uniunea Scriitorilor din România, ca și a unor mari capacități editoriale care permit apariția într-un an a unui număr de cărți mai mare decît înainte în decenii, ilustrează noul cadru istoric în care se dezvoltă cultura populației germane din România.

★

Literatura de limbă germană din țara noastră din ultimele două decenii, fie că e vorba de scriitori mai vîrstnici cu renume european, fie că este vorba de scriitori tineri, cunoaște o fază de dezvoltare *calitativ* nouă. Fondul tematic al noii literaturi germane îl constituie pre-

[22] B. Capesius, *A. Meschendörfers Romane*, în „Neue Lit.", 1957, nr. 2.
[23] Vezi G. Deicke, *Deutsche Literatur in Rumänien*, în „NDL", 1958, nr. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cumpănitor, pe de o parte, *polemica cu ceea ce e negativ în tradiția burgheziei săsești*, cu formula ideologică reacționară a „unității germane", a izolării naționale, a autonomiei individului etc., pe de altă parte demascarea viciilor regimului trecut *în ansamblu*, nu neapărat prin prisma situației specifice a populației germane. În ambele cazuri, critica vechilor stări de lucruri se realizează *de pe pozițiile clasei muncitoare*. Totodată, un loc însemnat în literatura germană actuală îl ocupă prezentul, ilustrat fie de probleme ale minorității germane, fie de probleme generale ale întregului popor.

Cele două atitudini critice, cum e și firesc, nu apar totdeauna distinct separate. Adesea ele se împletesc înlăuntrul uneia și aceleiași opere, creînd unități mari de sens. Este cazul literaturii lui P. Schuster, Er. Wittstock, Fr. Liebhardt ș. a. Între aceste atitudini — evident — există o deosebire nu de sens, ci de unghi. Bunăoară, un scriitor ca J. Hübner, care în romanul *Die Heilmanns* (Familia Heilmann) se ocupă de exploatarea țăranilor șvabi în regimul burghezo-moșieresc, de schimbările revoluționare ce se produc după 1944 și de intrarea țărănimii șvabe în cooperative agricole de producție realizează în ultimă analiză același lucru ca și P. Schuster în romanul *Fünf Liter Zuika* (Cinci litri de țuică) : demascarea, prin confruntare cu realitatea socială, a falsității teoriei „unității germane", a înfrățirii peste clase etc. Dar dacă J. Hübner își dezvoltă demonstrația într-un plan general — același subiect, aceleași personaje, același conflict putînd fi, cu minime modificări, amplasate oriunde realitatea socială a cunoscut chiaburi, țărani săraci și luptă de clasă —, romanul lui P. Schuster pornește invers, dinăuntru în afară, cu localizări precise, scriitorul situîndu-se totodată, aparent, prin artificiu stilistic, pe pozițiile pe care le combate. În timp ce Hübner este interesat în dezvăluirea mai mult a fenomenului *material* al exploatării, ajungînd rapid la adevăruri generale, P. Schuster caută să dezvăluie corespondențele *ideologice* ale exploatării burgheze în formele lor specifice, caracteristice colectivității săsești, este preocupat de totalitatea *concretă* a vieții țăranului sas.

Prima atitudine pare mai frecventă la scriitorii germani din Banat, cea de-a doua la cei din Transilvania. Explicația ar putea fi găsită — cel puțin în parte — în condițiile social-istorice diferite, care au permis în Transilvania, spre deosebire de Banat, formarea unei tradiții multilaterale, și au generat necesitatea ulterioară a combaterii aspectelor retrograde ale acesteia.

★

Din generația scriitorilor mai vîrstnici care au ilustrat înainte de război direcția rodnică inaugurată de Meschendörfer fac parte personalități marcante, cu reputație europeană, ca O.W. Cisek, Er. Wittstock, A.M. Sperber.

Oskar Walter Cisek este singurul scriitor german care nu se încadrează în cele două sus-amintite tendințe reprezentative pentru literatura contemporană de limbă germană. Spre deosebire de ceilalți scriitori germani din țară, O. W. Cisek *nu* se realizează pe plan literar ca purtător de cuvînt al problemelor populației germane.

Scriitorul debutează cu povestirea *Die Tatarin* (Tătăroaica), publicată în revista berlineză „Die neue Rundschau", în 1928 și republicată peste un an într-un volum purtînd titlul povestirii, alături de alte trei nuvele. Volumul obține în 1929 premiul Kleist [24]. El este reeditat în 1956 sub titlul *Am neuen Ufer* (La noul mal), cu același conținut, mai puțin povestirea *Der neue Spiegel* (Oglinda nouă) înlocuită cu nuvela *Am neuen Ufer*.

În afară de reușita artistică intrinsecă pe care o reprezintă, acest prim volum este interesant și pentru că prefigurează creația de mai tîrziu a scriitorului.

[24] Premiu literar înființat în 1911 cu ocazia comemorării centenarului morții lui Kleist. Au beneficiat de el : Oskar Loerke, Leonhard Franck, Bertolt Brecht și alții.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cu excepția nuvelei *Spiel in der Sonne* (Joc în soare) — ilustrare critică cu inflexiuni amar-ironice a mărginirii și imoralității micii burghezii românești [25] —, toate povestirile cuprinse în volum conțin drame violente trăite de oameni mărunți, singuratici, ostracizați de societate, ambianța istorică concretă rămînînd însă vagă. Eroii povestirilor sînt indivizi primari care ignoră imperativele morale și criteriile rațiunii. Lipsiți de pîine sau de lumină, o întîmplare deosebită îi face brusc să creadă în posibilitatea unei existențe efectiv omenești, tihnite, curate. Tot atît de abrupt o altă întîmplare le spulberă speranțele, și ei revin la cenușiul existenței lor inițiale.

Astfel, *Am neuen Ufer* este istoria unui cerșetor ciung care are revelația perfecțiunii în făptura luminoasă a unei trecătoare de care se îndrăgostește. O caută cu disperare, lunatec; fură un costum de haine din dorința de a-i apare în față cu veșminte curate. Regăsind-o alături de un bărbat și un copil, înțelege absurditatea visurilor sale. Se întoarce la mizeria lui, alături de vechea sa tovarășă Dumitra, și de protejata acesteia, broasca țestoasă Zenobia. Omul nu se reapucă totuși de cerșit. Începe să muncească, intră într-o fabrică de cherestea.

În *Die Entlastung* (Eliberarea), un lucrător, potcovar de meserie, o brută rea și crudă, pleacă prin stepa toridă la oraș. Un drumeț, istovit de sete, întîlnindu-l, îi cere de băut. Potcovarul îl refuză, deși bidonul îi e plin. Cei doi se încaieră, străinul cade rănit. Potcovarul are brusc revelația bestialității sale, și îngrozit, se hotărăște să redevină om. Îl îngrijește cu gingășie pe rănit. Acesta însă, biruit de durere, se sinucide. Potcovarul la în spinare cadavrul și, nebun, se pierde în stepă.

În *Die Tatarin*, voinica tătăroaică Muhibe, părăsită de indolentul și nesimțitorul Seifedin, care îi e soț, caută de lucru. Îl capătă greu și rar. Îndură foame împreună cu fetița ei Nairne. I se pare a fi găsit o soluție definitivă în pescuitul cu uneltele și barca zilnic sustrase, în zori, vecinului și binefăcătorului ei, Ali. Surprinsă într-o zi de acesta îl doboară cu o lovitură de vîslă în țeastă. Pe jumătate idiotizat, sculat după boală, Ali caută — în mod neașteptat — tovarășia și ajutorul Muhibei. Aceasta își vede visul realizat: un cîștig asigurat, fără riscuri, o viață liniștită. Întoarcerea subită a parazitarului Seifedin îi năruie speranțele. Ia copilul și fuge de acasă.

Scriitorul folosește în aceste povestiri un procedeu literar căruia i-a rămas credincios pînă astăzi și care a devenit una din dominantele stilistice ale întregii sale opere. Este vorba de o anumită suprapunere regulată a *imaginii concrete*, senzoriale, cu *abstractizarea* ei. Astfel, pe de o parte, lumea evocată este stăpînită de percepția directă, personajele trăiesc prin impresii momentane, existența lor este fixată pictural prin efecte de culoare — ce se transpun, în povestirile citate, și în explozia de lumină, în căldura dogoritoare care alcătuiește fundalul comun al întîmplărilor relatate. Pe de altă parte, această lume este, în același timp, transfigurată într-un plan atemporal, ceea ce creează sugestia esențialului, a miezului lucrurilor. Lexical și sintactic această sugestie se realizează prin folosirea unor substantive abstracte derivate din verbe și adjective cu funcții subiectivale sau atributive: „Allein auch dies hielt er, der *Stolpernde*, *Wankende*, nicht lange aus, und wieder mußte gerastet werden" [26] (*Die Entlastung* din volumul *Am neuen Ufer*, 1956, p. 104), sau „Und die Blicke waren entrückt, wenn seine Hände, die *leichten* und *erblaßten* vor ihm schwebten" [27] (*ibidem*, p. 114), sau „Zwischen seinem breiten braunroten Fingern hielt er die Münze und verfolgte mit wiegendem Kopfe das *Schwebende* ihres Ganges, das *Jugendliche* ihres Ganges, das Wohltuende ihres Ganges, bis ein Schutzmann mit

---

[25] Tema este reluată în romanul *Unbequeme Liebe* (Dragoste incomodă), Hamburg, 1932.

[26] „Dar nici acum nu rezistă — el, poticnitul, amețitul — și trebui să se odihnească din nou."

[27] „Și privirea i se pierdea, în timp ce ușoarele, palidele, mîinile sale îi pluteau în față".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

scharfen Armbewegungen und einem Ruf seine Schritte hemmte, daß er zusamenfuhr und an seinen Platz zurückkerhrte" [28] (*Am neuen Ufer*, din acelaşi volum, p. 42).

Tendinţele literare cuprinse în primul său volum, prozatorul le dezvoltă şi amplifică în romanele *Der Strom ohne Ende* (Fluviu fără sfîrşit), 1937, şi *Vor den Toren* (În faţa porţilor), 1950.

Primul, tradus în poloneză, cehă, finlandeză şi franceză, reprezintă, într-un fel, o îndepărtare de viaţă contemporană prin cufundarea în universul primar al pescarilor din Deltă. Prezenţa naturii în această carte este copleşitoare tocmai pentru că înglobează aproape nediferenţiat şi existenţa oamenilor. Viaţa acestora, în primitivismul ei natural şi naiv care însumează fapte şi întîmplări zguduitoare (pasiunea lui Firs şi a Duniei, înecarea lui Tudose, lepra bărînului Calistrat), se identifică cu lumea haotică a naturii, zguduită de catastrofe elementare : furtuni, înzăpeziri şi inundaţii cumplite. Se alcătuieşte astfel un circuit închis în care omul, însingurat, apare ca o verigă în lanţul naturii neorînduite, frămîntate, distructive.

Romanul *Vor den Toren* vorbeşte despre viaţa ciobanilor maramureşeni. Şi aici e un singuratic. De astă dată copilul Petru. Orfan, lipsit de căldura unui cămin, aceasta se ridică din marginea sărăciei şi singurătăţii la situaţia de apărător şi reazem al satului său.

Cea mai recentă carte a lui O.W.Cisek este *Reisigfeuer* (Pîrjolul), 1960—1963, de curînd tradus în limba română şi editat şi în R.D.G. (Berlin, Rüten & Loening, 1961).

Făcînd abstracţie de încercarea lui Rebreanu (*Crăişorul Horia*) şi de tentativa puţin convingătoare a scriitorului sas J. Marlin (naraţiunea rămasă fragment, *Horia*), romanul lui Cisek este unic ca inspiraţie în proza noastră.

Reisigfeuer este o frescă socială a sfîrşitului secolului al XVIII-lea în Transilvania. Volumul întîi, intitulat *Crişan* — deşi nu el domină volumul —, înfăţişează pregătirea răscoalei.

În primul plan sînt luminate puternic relaţiile sociale feudale. Prin intermediul peregrinărilor cîtorva personaje net decupate de pe fondul masei, ca Neagu, Iosif Dobranu, Petru Nicola, Marcu Giurgiu, emisari ai lui Horia în iobăgime, care bat satele mereu urmăriţi de poliţie, sînt zugrăvite în linii repezi tablouri ale unei sărăcii cumplite : soldaţii azvîrlă în Arieş doniţele şi căuşele pe care Cloşca le duce la tîrg ; la Cîmpeni, moţii sînt crunt bătuţi de oamenii stăpînirii pentru a fi vîndut vinars, călcînd monopolul neguţătoresc al circiumăritului ; o femeie rupe şi mănîncă dintr-o pîine şi e fericită nespus ; un moş dăruie singuru-i cojoc, iar altul singura cămaşă lui Horia şi tovarăşilor săi care pornesc la Viena ; copii mînînd, de la Roşia spre şteampuri, cătrii împovăraţi cu minereu, leşină în drum de foame ; minierii se îmbolnăvesc şi scuipă sînge ; un copil visează perele din grădina stăpînului, iar un moşneag cînd îşi vede chipul pentru prima dată într-o oglindă e cuprins de teroare. În schimb, palatele scînteiază de aurării şi cristale, de brocarturi şi argintării. Aparent haotică, înlănţuirea tablourilor îşi află coerenţa în ideea comună de *exploatare şi nedreptate socială*.

De altfel, romanul urmează îndeaproape istoria răscoalei : iobagii nemaiputînd suporta încearcă să obţină reforme prin două binecunoscute acţiuni — ce constituie şi punctele-cheie ale desfăşurării epice —, primirea împăratului Josef al II-lea cu jalbe şi trimiterea, mai apoi, a unei deputăţii la Viena. În urma eşecului rugăminţilor, izbucneşte răscoala. Cu aceasta se încheie primul volum.

Decorul natural al romanului — bine evocat — este spaţiul Munţilor Apuseni, cu înălţimi domoale şi păduri nesfîrşite, cu poteci neumblate şi ascunzişuri pentru fugari, cu cătune răsfirate pe dealuri şi colibe singuratice pe cîte-o culme.

---

[28] „Ţinea moneda între degetele sale roşii-cafenii şi urmărea, legănîndu-şi capul, plutirea mersului ei, pînă cînd un poliţai cu mişcări precise de braţe şi cu un strigăt îi împiedică paşii ; tresări şi se întoarse la locul său."

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Oamenii sînt întunecați, împietriți de suferință, dar conștienți de nedreptatea care îi apasă, solidari. Anatomia și dinamica solidarității este unul din obiectivele majore ale cărții întîi : o înțelegere deplină, adîncă, îi unește pe toți prin simple gesturi sau frînturi de vorbă, înțelegere instinctivă ce izvorăște din originea și destinul comun. Oamenii sînt reflexivi, obișnuiesc să cugete îndelung asupra întîmplărilor sau a cuvintelor rostite, între ei se așternu tăceri grele. Mai meditativ — între toți — e Horia. El impune prin echilibru și generozitate. Concentrînd în sine, conștient, toate aspirațiile fraților săi de suferință, figura lui are o neclintire statuară. Caracterul abstract al personalității sale, voit subliniat, amplifică atmosfera de legendă care îl înconjură.

Un al doilea plan social al cărții — sporadic ilustrat — este orașul, văzut cu ochii iobagului venit de departe, Sibiul și Viena cu populație pestriță, cu tumultul unei burghezii prospere în plin avînt, cu contraste și contradicții (la Viena aflăm, de pildă, de încălcări între poliție și locuitorii deochiați ai suburbiilor, la Sibiu despre afacerile unei madam Hutter, patroană de casă de mode, în dauna cusătoreselor ei etc).

Undeva, pe un plan median, sintetizînd relații feudale și relații burgheze, este evocat orășelul Roșia Montană, cu mincle și mizeria iobago-salariată a locuitorilor săi.

În treacăt, romanul atinge și problema raporturilor naționale din sînul imperiului, sugerînd totodată existența, dincolo de deosebiri naționale, a unei conștiințe *de clasă* incipiente.

Volumul al II-lea, intitulat *Horia*, înfățișează desfășurarea răscoalei : clocnirea rebelilor cu nobilii maghiari, pe urmă cu armata împăratului — culminația încleștării fiind bătălia de la Mihăileni —, apoi împrăștierea țăranilor răsculați, represiunea, prinderea prin trădare a conducătorilor și martiriul lor.

Reprezentanții clasei dominante apar — în acest al II-lea tom — mai amplu și mai nuanțat *diferențiați* : magnați, nobili mărunți, proprietari de mine, militari, clerici, înalți funcționari aulici, cu interese felurite, dar *toți* interesați de reprimarea grabnică și drastică a răscoalei. Apar personaje noi : episcopul Nikitici, gurmand și viclean, figură grotescă, Michael von Bruckenthal, nepotul guvernatorului, incapabil dar bolnav de vanitate, căpitanul Knabe, trimis de împărat pentru anchetarea răsculaților, simpatizant al rebelilor, episcopul Avram Moga, care trece pe neașteptate de partea țăranilor etc.

Curgerea epică inserează și în acest volum tablouri intens expresive prin bogăția sugestiei : în drum spre Viena, cei patru iobagi trimiși de norod întîlnesc un pitic lepros, coborît parcă din Apocalips, mînînd un car cu știuleți pentru hambarele grofului ; la Tisa, privesc uimiți leșul purtat de ape al unei fete, subțire, frumoasă, ca de ceară ; căpitanul Knabe, topit de boală, are înainte de a muri o revelație zguduitoare : seamănă izbitor în chip cu Horia, ca și cum Horia ar simboliza omenia și toți cei ce ar avea înțelegere și compasiune pentru suferința omenească ar trebui să-i reproducă trăsăturile ; fiind devastat un castel, o babă se face stăpînă pe o lebădă pe care o poartă apoi cu respect pretutindeni ; un tînăr, Anton Schreiber, ce nu are habar de răscoală, cumpără de la un țăran, încîntat de frumusețea lor aurie, două lămîi pe o crenguță, spre a le dărui iubitei — este oprit însă în drum de soldați, acuzat de jaf și împușcat fără judecată ; Samuel Bruckenthal instalează în palatul său portretele căpeteniilor martirizate și, în sala imensă, inundată de lumină — ca într-o apoteoză a celor sacrificați — le contemplă tulburat chipurile.

Și în acest volum, Horia, fără a domina prin prezență fizică, rămîne figura supremă a eposului. Cu efigia sa se încheie romanul : după martiriul lui și al lui Cloșca, un grup de copii se joacă de-a răscoala și unul dintre ei este Horia. De aici încolo căpetenia intră în tradiție, sensul luptei sale este preluat și dus mai departe.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Prin înmulțirea și stratificarea mai pronunțată a personajelor, prin complicate mișcări în spațiu, sugerînd înfruntarea forțelor potrivnice, prin diversificarea planurilor pe care le comportă, volumul al doilea e mai divers, dar mai puțin unitar decît primul.

În ciuda calităților de ansamblu, reale și a frumuseții sobre dar intense, de basorelief, a unor episoade, romanul are o serie de lipsuri care la o eventuală revizuire ar putea fi cu ușurință îndepărtate. Astfel masa uriașă a substanței epice nu este suficient stăpînită și echilibrată ; unele personaje suferă transformări nemotivate (trecerea, de exemplu, a lui Avram Moga de partea răsculaților etc.), iar altora li se atribuie gînduri și gesturi necorespunzătoare posibilităților lor (Cf., în volumul II, Crișan, p. 676, Neagu, p. 94, Adam Giurgiu, p. 527, Lina, p. 515 ș.a.m.d.) ; comentariul este uneori excesiv, iar din cînd în cînd se simte lipsa unei viziuni totalizatoare, ceea ce face ca atunci cînd se relatează o anumită întîmplare să nu se aibă întotdeauna în vedere întregul de care ține : de pildă, deși poliția este înfățișată extrem de vigilentă, țăranii se întîlnesc fără dificultăți și pornesc fără a fi opriți de nimeni spre Mesteacăn, Cîrțișoara și Alba-Iulia ; caracterul conspirativ al relațiilor dintre țărani, absolutizat și generalizat la întreaga masă, creează un peisaj social convențional, plauzibil în măsura în care se adoptă convenția.

Un plus de verosimilitate în tratarea detaliilor privind raporturile dintre iobagi și autorități, eliminarea unor situații arbitrare și motivarea mai temeinică a altora (de exemplu trădarea lui Horia de sătenii din Poleni) ar întregi imaginea de obiectivitate epică pe care romanul, în întregul său, o comunică.

În treacăt fie spus, în traducerea românească corespondențele subtile dintre limbă — în aspectul ei fonetic — și reprezentările desemnate, ce se înconjură de asociații și sugestii, sînt deseori mai bogate decît în originalul german. Este condiția inexorabilă a oricărei întreprinderi literare de acest gen.

Spre deosebire de O. W. Cisek, care nu e de origine sas (tatăl originar din Boemia, mama din Germania), ceea ce explică într-un fel și sfera largă a inspirației sale, Erwin Wittstock s-a născut în 1899 din părinți sași aparținînd micii burghezii sibiene. Copilăria și-o petrece la Avrig, printre români și sași. Adolescența îi este tulburată în 1914 de izbucnirea războiului. Luptă pe frontul italian. După război își ia licența în drept și profesează avocatura la Sibiu. Între timp colaborează la „Neue Rundschau". Publică în 1927 volumul de povestiri *Zineborn*.

În 1933 îi apare romanul *Bruder nimm die Brüder mit*, iar ulterior o serie de volume de proză scurtă, din care unele cu sumarul numai parțial inedit. Amintim : *Freundschaft von Kokelburg* (Prietenia din Kokelburg), 1936 ;... *abends Gäste* (... oaspeți către seară), 1938 ; *Königsboden* (Pămînt crăiesc), 1941 etc. După 1944 publică povestirile : *Die Schiffbrüchigen* (Naufragiații), 1947 ; *Der Sohn des Kutschers* (Fiul vizitiului), 1948 ; *Hollosch* (Holoș), 1950 ; drama *Die Töpfer von Agnethendorf* (Olarii din Agnethendorf), 1950 și altele. În 1955 îi apare volumul antologic *Siebenbürgische Novelen und Erzählungen* (Povestiri și nuvele transilvănene), iar în 1963 Editura pentru literatură îi publică, în traducere, șapte povestiri grupate sub titlul *Salba miresei*. Er. Wittstock moare în 1962.

Sumarele indicații biografice date, mărginesc prin implicații orizontul tematic al scrierilor sale. Astfel, pe de o parte viața micii burghezii săsești este acceptată în virtuțile ei (hărnicie, onestitate, conștiinciozitate), privită cu regret pentru pierderea valorilor patriarhale, criticată pentru îngustimea ei de spirit. Ilustrative în acest sens sînt romanul *Bruder nimm die Brüder mit* (care tratează decăderea vechilor tradiții săsești în mediul mic-burghez în perioada următoare primului război, eroinele romanului sînt — semnificativ ! — două mame cu copii nelegitimi ; prezența unui intelectual cinstit, arestat ca simpatizant comunist, dar care, în realitate, este destul de departe de lupta clasei muncitoare, indică orientarea și totodată limitele autorului)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și povestirile *Ein Ausflug mit Onkel Flieha* (O excursie cu unchiul Fliha) sau *Hohzeitschmuck* (zugrăvind prejudecățile și distracțiile lumii mic-burgheze, cu ridicolul unor catastrofe disproporționate în raport cu cauzele care le-au provocat).

În alte povestiri este oglindită viața satului cu populație mixtă, cu puternice conflicte sociale și morale generate de lupta dintre vechi și nou. În *Die Verfolgung* (Urmărirea) e zugrăvită un fel de „judecată a lui Dumnezeu". Un tînăr argat se luptă cu un taur furios în ograda stăpînului. Acesta — bănuind relații nepermise între slugă și nepoata sa — nu lasă pe nimeni să se apropie, căci — zice el — „pe nevinovat Dumnezeu îl scapă, iar pe vinovat îl nimicește" (*Siebenbürgische Novellen und Erzählungen*, 1955, p. 71). Satul privește neputincios cum tînărul este sfîșiat. A doua zi, la școală, copiii ascultă pe învățător povestind despre persecuțiile primilor creștini: „Er erzählte Tatsachen in wenig auschaulicher Weise, und wir hatten noch keine Bilder gesehen, die unserer Phantasie zu Hilfe gekommen wären. Wir sassen mit krummen Rücken da, in uns versunken und verängstigt, und hörten von den wilden Tieren. Wir sahen die Römer in ihren gestickten Kirchenpelzen und ihre gebockelten Frauen und ihre Mädchen mit den bänderreichen Borten auf dem Kopf, wie sie — das Gesangbuch in der Hand — in dem Theater sassen und die wilden Spiele betrachteten" (p. 74) [29].

În *Fiul vizitiului*, un grof încearcă să abuzeze de soția vizitiului său, îl umilește pe fiul acestuia, preceptor în casa sa; în cele din urmă îl ucide pe vizitiu din capriciu.

O altă zonă tematică exploatată de scriitor este războiul, în speță războiul imperialist, văzut din perspectiva celor mărunți, lipsiți de ostilitate pentru dușman, purtați în luptă fără voie. Este războiul care prilejuiește oamenilor posibilitatea de a se cunoaște și a-și purta reciproc compasiune (*Holoș*), războiul care naște situații absurde, monstruoase. În *Întîlnirea*, eroul e trimis în recunoaștere către liniile italiene; izbucnește un violent duel de artilerie și el este silit să se adăpostească într-o groapă; în groapă se tîrăște și un soldat italian, la rîndu-i în recunoaștere; canonada durează, prezența de spirit a italianului îl salvează pe erou de la moarte; cei doi își vorbesc, se împrietenesc, schimbă amulete; într-un tîrziu focul încetează și prietenii urmează să se reîntoarcă la ai lor, dar brusc eroul își dă seama că din adăpost italianul ar fi putut vedea bine pozițiile austriece; șovăie, se întoarce totuși către italian, care înspăimîntat încearcă să fugă, și trage. Concluzia sugerată de povestire este aceea a răspunderii popoarelor pentru cruzimile săvîrșite: „Unde a început vina și unde s-a sfîrșit ispășirea? Cît de departe a mers înfrîngerea și cît de departe biruința popoarelor? Cît de mare era numărul celor treziți la realitate care să se simtă cu adevărat răspunzători măcar în propriul lor univers de gîndire, de războiul mondial și de mizeria mondială, de tăria lumii și de pacea lumii?" (în volumul *Salba miresei*, p. 76).

Reiese din cele arătate că și după Eliberare, creația lui Er. Wittstock urmează liniile de inspirație ale debutului său. În plus, se adîncește problematica socială (*Fiul vizitiului*, *Olarii din Agnethendorf* — criza unei colectivități de meșteri olari care, exploatați de burghezia din țară și străinătate, nu reușesc să se smulgă din tiparele retrograde ale breslei; acțiunea dramei e plasată în preajma primului război mondial).

Proza lui Erwin Wittstock, cu preferințe evidente pentru analiza unor sentimente delicate (*Miesken și Riesken*, *Holoș* etc.), egală și echilibrată, este în genere lipsită de tensiune; uneori

[29] „El povestea foarte puțin intuitiv și noi încă nu văzuserăm gravuri care să ne stimuleze fantezia. Stăteam încovoiați, cufundați în noi și ascultam speriați despre animalele sălbatice. Vedeam pe romani în cojoace brodate de duminică, pe femeile lor cu vălurile prinse după obicelul străbun, pe fete ca „coiffele" legate în panglici bogate, cum stăteau în cîrc — cu cartea de rugăciuni în mîini — și priveau jocurile sălbatice." Altfel spus, copiii populează circul roman cu gospodari sași în solemne straie de sărbătoare!

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înclinația către analiză se rezolvă prin abuz de comentariu (cf. volumul *Salba miresei*, p. 59, 149, 204 etc.).

Scriitorul se încadrează deci, pe de o parte, prin dezbaterea unei problematici specifice, în literatura regională a saşilor, pe de altă parte depăşeşte aceste limite atît prin amploarea viziunii realist-critice (spre deosebire bunăoară de scriitorii unei generații anterioare ca Joh. Plattner, de pildă care tratau edulcorant aceleaşi probleme), cît şi prin atitudinea receptivă faţă de problemele celorlalte naționalități din Transilvania, prin sensibilitatea deschisă către general-uman, prin climatul uşor filozofant al prozei sale.

Literatura săsească între cele două războaie înregistrează şi numele lui Schuster Dutz, scriitor din Mediaş, născut în 1885.

O antologie din povestirile sale satirice[30] a apărut în românește sub titlul *Arta de a fluiera*, 1963.

Scrisul ironistului sas acuză prin tematică şi ton unele înrudiri cu aspecte ale literaturii unui Daudet, Keller, Caragiale sau Bassarabescu, în măsura în care aceştia au făcut procesul satiric al micii provincii. Cu vădită plăcere Schuster Dutz practică persiflarea preocupărilor mărunte şi a pretenţiilor nemăsurate corelate acestora de micul burghez sas. Fără deosebită inventivitate, dar cu dezvoltat spirit de observaţie, el cultivă — predilect — povestirea satirică şi versul umoristic pe linia unui Wilhelm Busch şi totodată în spiritul tradiţiei locale medieşene [31].

Pornind de la porecla „*Fleosemächer*" (moftangii) dată locuitorilor Mediaşului, scriitorul imaginează pe seama oraşului natal o urbe fictivă, *Flausenburg* — un fel de Tarascon transilvănean, dar mai rigid, săsesc — , pe care o populează cu personajele povestirilor sale.

Flausenburghezii gîndesc rudimentar, au vanităţi nemăsurate şi o pasiune neînfrînată pentru reprezentare în formule corporatiste. Astfel micul burg posedă trei organizaţii cetăţeneşti (*Sfințire de steag*) în veşnică competiţie pentru prestigiu, pentru maximă autoritate în orăşel. Cele trei organizaţii sînt, în speţă, un cor bărbătesc — cu tradiţie şi steag —, o organizaţie de pompieri voluntari — fără steag, dar cu o lanternă roşie la postul de comandă ca semn distinctiv — şi clubul jucătorilor de popice numit „Sasule veghează". După dispute dure popicarii reuşesc să capete aprobare de la muncipialitate pentru un steag, la sfinţirea căruia participă notabilităţile şi lumea mondenă a oraşului. La festivitate se fac donaţii pentru asociaţie, fiecare donaţie fiind însoţită de donator cu o deviză :

„Preotul : «Fiţi bărbaţi şi statornici în credinţă ! Sf. Ap. Pavel către Corint. I. 16, 13 ».

. . . . . .

Deputatul : «Munca este podoaba cetăţeanului ».

. . . . . .

Directorul gimnaziului : « Fidem genusque servabo ».

Căpitanul companiei de pompieri : «Împotriva focului, pentru apărarea aproapelui ! »

. . . . . .

Totul a mers strună. Numai farmacistul o sfeclise în grabă spunînd : «Per aspirin ad astra ! » Dar aproape nimeni nu băgase de seamă" (în vol. *Arta de a fluiera*, p. 19)

---

[30] Volumele publicate de Schuster Dutz : *Aus meinen Sommerferien. Lustige Gedichte* (Din vacanţa mea de vară. Poezii amuzante), 1921 ; *Die Tarockpartie und andere lustige Geschichten* (Partida de tarok şi alte povestiri amuzante), 1923 ; *Ein lustiges 1 × 1. Kinderverse* (O tablă a înmulţirii amuzantă. Versuri pentru copii), 1934 ; *Der gereimte Mensch. Eine Anatomie in Versen* (Omul rimat O anatomie în versuri), 1946. În 1925 editează revista „Beim Holderstrauch. Eine Monatszeitschrift für sächsische Heimatkunst" a cărei existenţă nu depăşeşte anul de apariţie.

[31] Începînd cu primul deceniu al secolului trecut, la Mediaş se dezvoltă o relativ abundentă literatură satirică locală, strîns legată de poezia populară săsească şi scrisă în dialect, ilustrată de Simon Gottlieb Brandsch, Karl Römer, Georg Meyndt, Ernst Thullner Lehrer etc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Alte povestiri demască egoismul agresiv al unor indivizi cu idealuri meschine (*O gospodină săsoaică la băi*), ridicolul unor forme fără substanță (*Debutul Paulei*).

În *Arta de a fluiera*, Max, mezinul influentei familii Graeser, știe să fluiere frumos. E unica lui însușire. Deoarece nu poate găsi o slujbă potrivită, familia sugerează municipalității, prin numeroasele-i relații, să înființeze o academie de fluierat artistic cu Max director. Căci — argumentează interesații — „Există oare (...) un instrument mai simplu și mai ieftin decît buzele cînd formezi o mică pînie din ele? Și cum și-ar putea face ceasuri neuitate, tocmai țăranul, decît fluierînd la coarnele plugului, în urma boilor, de pildă aria «Fii salutată lebădă mea scumpă!», sau călcînd cu șprițuitoarea în spinare și stropind vița cu piatră vînătă în tactul unui vals de Chopin!" (p. 39).

O contribuție însemnată la cunoașterea mentalității burgheziei săsești aduce romanul lui Otto. F. Jickeli: *Auf der großen Bach* (Strada gîrlei), 1957.

Amplă cronică a unei familii, romanul face istoricul a cinci generații de burghezi sibieni între 1800 și 1914. Sînt înfățișate episoade din viața domestică a unei familii de timplari, care, începînd modest, cu un atelier de mobilă țărănească (lăzi mari, albastre, cu ornamente florale, pe care le exportă pînă în Orient), ajung în timp de 100 de ani la producția serială de fabrică; este vorba, cu alte cuvinte, de reflexul pe planul raporturilor umane al procesului epocal de trecere de la economia strîmtă a breslelor la dezvoltarea amplă a relațiilor capitaliste și a proletariatului, cu apariția fenomenelor de concurență și criză, a crahurilor financiare etc.

Schimbările economice survenite în răstimp de un secol remodelează și mentalitățile transformările definindu-se în funcție de vechea tradiție burgheză. Georg Conrad, a cărui tînă rețe coincide cu revoluția din 1848, reprezintă încă idealul economic și moral al breslei medie, vale: gospodărie închisă, prudență în relațiile de producție și schimb, conștiinciozitate profesională, scrupulozitate, austeritate morală. Georg, Jini, soția lui, și Maria, cumnata, sînt purtătorii tradiției. Generația lor este susținută de credința fermă în soliditatea, în întemeierea și finalitatea morală a lumii pe care o reprezintă. Deși nu lipsită de vicii și de vicioși (Adam, Fani, Lotti), ea păstrează întotdeauna, cu grijă, aparențele demnității și cinstei.

Spre sfîrșitul secolului însă, vechile valori încep să fie contestate. Noua generație de burghezi este întruchipată — în familie — de industriași cinici și întreprinzători ca Fritz Wagner (care își concediază fără ezitare muncitorii sub acuzația de „agitație socialistă"), ori de figuri șterse, insignifiante, ca Loni, Iulius sau Mădi. Unele vlăstare suferă fascinația artei, au nostalgia creației și mari ambiții intelectuale. Lipsiți de geniu și de voință, se ratează. Manfred, obsedat de ideea de a picta un magnific tablou care să-i aducă celebritate, nu reușește decît să facă un copil nelegitim și să moară de ftizie; Lucas, care visează o catedră universitară în Germania și realizarea unei istorii monumentale a artelor în Transilvania, ajunge să scrie doar un singur capitol și moare alcoolic.

În această familie conservatoare și conformistă, figură aparte face unchiul Karl. Ateu convins, el ține — în berării — discursuri înflăcărate despre libertatea popoarelor, tună împotriva imoralității clerului, participă ca delegat al Transilvaniei la congresul de la Neapole al liberilor cugetători; dar, în timpul revoluției de la 1848 se ascunde, de frică, în casa unui cizmar, unde își înecă necazul în mîncare și băutură.

Izbitor este însă nu ceea ce desparte generațiile acestei familii, ci continuitatea modului lor de viață, permanențele lor structurale. Frapantă este aplecarea statornică asupra vieții casnice, interesul — aproape absolut — pentru materialități brute, lipsa de preocupare pentru politică și istorie, pentru universal și metafizic. Timp de 100 de ani oamenii se preocupă — temeinic și concentrat — de un singur lucru: să *mănînce* și să *bea* "Das einzige was sie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sich gönnten, und zwar im Übermafse gönnten, war gutes Essen und gutes Trinken"[32] p. 24 — în zilele de lucru, la nunți, cumetrii, aniversări, onomastice, petreceri, la sărbătorile legale, cetățenești, religioase și familiale care se țin lanț : "Das einzige was sie sich...

Toți sînt lacomi, pătimași de bani — cauză și scop ultim al tuturor acțiunilor lor. Fani Conrad se strecoară în familia unchiului Josef Schneider — pielar — pentru a-l moșteni pe el și pe nevastă-sa, soți fără copii ; Adam oscilează între Fani și Lotti, văduva pielarului, o compromite pe Lotti, fură testamentul lăsat de Schneider în favoarea lui Fani, iar cînd Lotti — cu care se căsătorise — se sinucide, se recăsătorește cu Fani, căreia îi revenise totuși moștenirea ; profesorul Lucas urmărind o căsătorie bogată o compromite pe Regi Conrad pentru a-l obliga pe tatăl ei să-i dea o zestre de proporții convenabile ; familia cămătarului Leonides face cu timpul o avere fabuloasă agonisită prin dobînzi excesive, căsătorii de interes, afaceri veroase etc.

Singura persoană cu concepții și structură antiburgheză din familie, pe parcursul unui veac, este Elisabeth. Se căsătorește cu Wagner (viitor tată al pomenitului Fritz), entuziasmată de legenda debitată în oraș pe seama acestuia — mult călătorit — cum că ar fi neguțător de sclavi (și este adînc dezamăgită cînd Wagner îi mărturisește că n-a fost decît hamal în Africa). Are aristocratice preferințe pentru lux, mondenitate, extravaganță, aventură și frondă. Îi place să citească ghemuită în pat romane și să viseze. Are însă vitalitate scăzută și moare, tînără, de tuberculoză.

Participarea familiei la evenimentele politice și sociale e minimă. Astfel revoluția din 1848 se reduce la intervenția burlescă a mătușii Gusti — personaj mărunțel, bătăios și gurmand, în rochie de mătase neagră și scufă dantelată — , care izgonește din magazinul de coloniale al familiei Wagner o șleahtă de haimanale puse pe furtișag ; se mai vorbește apoi de niște ghete care printr-o neînțelegere duc la punerea lui Georg Conrad sub urmărire pentru jaf de către administrația Kossuth — fără consecințe, din fericire —, precum și de amărăciunea sibienilor de a fi ratat micul dejun din pricina asediului orașului la 11 martie 1848 (lui George Conrad nevasta îi trimite merinde pe cîmpul de bătaie !).

Adînc semnificativă este de asemenea reacția lui Joseph Schneider — aflător la Paris în 1792 — față de revoluția franceză : „Sie haben die Adligen umgebracht und auch dem König den Kopf geschlagen. Ich hab'mich um den *Skandal* (subl. n. — *V. N.*) wenig gekümmert. Was hat das mich angehangen?"[33] (p. 45).

Romanul lui Jickeli este conspectul critic al unor indici permanenți ai vieții burgheziei săsești. Nu în întregime realizat, căci autorului îi lipsește uneori distanțarea necesară de obiect, iar stufoasa materie epică a cărții nu este subordonată unei idei de bază, unificatoare. Greu de străbătut uneori din cauza abundenței de amănunte și a numărului mare de personaje, în majoritate palid individualizate (pînă și numele le sînt identice, împrejurare de altfel nu fără semnificație simbolică !), romanul rămîne un document prețios, revelator pentru contactul cu o *anumită* mentalitate a unei *anumite* burghezii.

★

Din generația prozatorilor tineri care polemizează de pe pozițiile socialismului cu tradiția săsească în aspectele ei negative, fără îndoială cel mai original și mai talentat este Paul Schuster. De fel din Sibiu (topografia orașului și a împrejurimilor sale joacă un rol important în majoritatea scrierilor lui), crescut într-un mediu mic burghez, scriitorul își depășește condiția socială prin poziția net antiburgheză pe care o adoptă în literatura sa.

---

[32] „Singurul lucru pe care și-l permiteau — și și-l permiteau din plin — era o hrană bună și o băutură bună".

[33] „Au omorît pe nobili, chiar și regelui i-au tăiat capul. Mie însă nu mi-a prea păsat de scandal. Ce mă privea?"

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Paul Schuster este preocupat de psihologia mic-burgheză în diversele ei stări alotropice : filistinism, mărginire, egocentrism, pe de o parte, apologia aventurii, primejdiei, a riscului şi iraţionalului pe de altă parte. Creaţia sa literară de pînă acum va fi deci o suită de variaţii dialectice pe tema ipostazelor ideologice ale micii burghezii săseşti din perioada interbelică.

Prima lucrare a lui P. Schuster, romanul pentru tineret *Der Teufel und das Klosterfräulein*, 1955 (trad. rom. : Dracul şi domnişoara de la mănăstire, 1955), ilustrează conflictul între mentalitatea mic-burgheză — aici ca *şovăială* şi *teamă faţă de progres* — şi avîntul îndrăzneţ care răspunde cerinţelor noului. Intriga e simplă şi se rezumă la efortul încununat de succes al unor elevi ai liceului german din Sibiu de a reorganiza viaţa culturală a colectivităţii germane timorate de evenimentele războiului. Epicentrul intrigii îl constituie încercarea elevilor de a pune în scenă o piesă de Grabbe. Polemica vehementă cu elementele conservatoare, impermeabile la nou, şi în special cu tendinţele de mentorat ale bisericii, se împleteşte cu promovarea valorilor trainice ale tradiţiei culturale şi sociale a saşilor : respectul pentru cultură, spiritul camaraderesc şi sportiv, simţul practic şi organizatoric. Aventura în care se angajează grupul de şcolari reprezintă, în contextul dat, o acţiune pozitivă, ce trezeşte populaţia germană din amorţeala complexului naţional de vinovăţie şi a maniei colective a persecuţiei.

Cartea militează totodată pentru dezvoltarea unor relaţii sănătoase — în spiritul socialismului — între germani şi români.

Îndrăzneala, dorinţa de libertate, curajul, nu reprezintă însă totdeauna valori. Determinant este conţinutul practic, *social* al acestor categorii. Nuvela *Strahlenlose Sonne* (Soare fără raze), 1961, aparent povestire sportivă, este de fapt o serioasă dezbatere a acestei chestiuni. Doi tineri cu biografii vag sugerate, Steff, învăţător, şi Ruth fiica unui avocat din oraş, pleacă la schi. Pe munte, societatea o alcătuiesc obişnuiţii ai cabanelor : doi eterni jucători de şah, nişte surori vorbăreţe împreună cu însoţitorul lor fotograf amator etc.

Apariţia lui Volker — personalitate senzaţională - schimbă sensul excursiei celor doi, pe care, în urma unei dispute de principiu, îi antrenează într-o expediţie riscantă, primejduindu-le viaţa. Steff şi Ruth se reîntorc în oraş apăsaţi de întîmplările trăite.

Conflictul opune echilibrul, măsura, umanitatea, aventurii gratuite, riscului de dragul riscului, hybrisului. Disputa se duce mai întîi teoretic, în jurul poeziei lui Hölderlin, pe care Volker o interpretează, înclinînd cu epopeile homerice şi întreaga mitologie greacă, în sensul cultului pentru iraţional, pentru aventura absolută, fără finalitate umană.

Pornind de la versurile lui Hölderlin : «Wer bist du? Wie zu Beute breitet sich

Das Unermßliche vor dir sich aus! »
(Dem Genius der Kühnheit) [34],

el face apologia primejdiei, a morţii care potenţează sentimentul vitalităţii : „Man müßte das allerdings selbst mitgemacht haben — er meine dies dauernde engste vis-a-vis mit dem Tod ; je größer die Gefahr in der man lebt desto stärker sei auch das Bewußtsein, das man lebe. Und wenn der Krieg überhaupt einen Sinn habe, sei es nur hierin zu sehen. Hierin allerdings ein

[34] „Cine eşti tu? Ca pentru pradă se desfăşoară infinitul în faţa ta? (*Către geniul îndrăznelii*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tief ethisches [35] ", p. 52. Victimele războiului sînt pentru Volker „die bedaurlichen Begleitserscheinungen" (accidente regretabile). Steff ripostează citînd alte versuri din aceeași poezie:

«Ermahne, strafe, siege!
Und sichere stets der Wahrheit Majestät
Bis aus der Zeit geheimnisvoller Wiege.
Des Himmels Kind, der ewge Friede geht» [36].

și insistă asupra necesității unei perceperi globale, căci — zice el — în creația lui Hölderlin îndrăzneala, spiritul războinic, sînt subordonate ideii de umanitate și iubire. [37]

Treptat, dialogul care fusese la început un simplu duel verbal între doi bărbați de spirit ce caută să se impună în ochii femeii care îi asistă, se transformă în lupta necruțătoare dintre două ideologii incompatibile. Dar, după cît se pare, pe tărîm teoretic Volker nu poate fi doborît, argumentele sale sînt iraționale și, după cum el însuși spune, ilogicul nu poate fi învins de logică. Rezolvarea crizei va fi posibilă numai prin mutarea disputei pe plan practic în momentul cînd Volker, pornind pe un drum interzis iarna, își riscă propria viață, pe aceea a lui Steff (care primește provocarea la un tur de forță pentru a nu părea laș — ulterior el va înțelege că tocmai acceptarea a fost în cazul dat o *slăbiciune*) și pe a lui Ruth, care — prostuță — îl urmează fascinată de curajul său nebunesc. În aplicarea practică a teoriilor profesate, apare întreaga monstruozitate a „curajului" preconizat de Volker. Riscul inutil, căutat din setea nelimitată de aventură, eroismul fără obiect sînt osîndite nu de postulate și argumente, ci de însăși viața. Ele apar acum vizibil ca fenomene antiumane care atentează la însăși existența fizică a colectivității. Turiștii, urmărind încordați și revoltați de la cabană jocul schiorilor — Volker și Ruth — cu moartea, au conștiința că asistă neputincioși la o crimă. Cele întîmplate dau dreptul cabanierului și lui Steff ca în numele rațiunii să-i refuze lui Volker intrarea în cabană, gest echivalînd cu izgonirea acestuia din colectivitate.

---

[35] „Negreșit, trebuie să fi trăit tu însuți în apropierea permanentă a morții căci — crede el — cu cît e mai mare primejdia, cu atît mai puternică este și conștiința că trăiești. Și dacă în genere războiul are un sens, el trebuie căutat numai aici. Aici, negreșit există un adînc sens etic".

[36] „Îndeamnă, pedepsește, învinge!
Și apără pururi majestatea adevărului
Pînă ce din leagănul tainic al timpului
Va ieși copilul cerului, pacea eternă".

[37] „Auch er Steff habe seine Lieblingsstellen, seine Lieblingsgedichte. Und Volkers Lieblingsstellen gehören mit dazu. Diese aber, nähmlich die kämpferisch — pathetischen, die kühnen, liebe er gerade darum und umso mehr, weil er zugleich jene andern kenne, in denen des Dichters Sehnsucht nach menschlicher Wärme, nach Geborgenheit und Liebe entbrenne. Die Kühnheit, das Abenteuer im Irrationalen! Unsinn, nichts als Unsinn! Einen ganzen Haufen könnte man dagegen einwenden. Mit Argumenten, die einem Hölderlins Gedichte, die griechische Mythologie, selbst gaben. Man brauche bloss an das Massgefühl der Griechen ... zu erinnern.... Und als ob Hölderlin nicht auch dies Massgefühl in sich gehabt hätte!! *An den Genius Griechenlands* in der es eindeutig hiess: auf Liebe gründest du dein Reich. Liebe und Harmonie suchten gewiss keine Abenteuer im Unermesslichen" (p. 63—64). (Și el Steff are pasajele sale preferate, poeziile sale preferate. Și între ele sînt și pasajele preferate ale lui Volker. Pe acestea însă, pe acestea războinice, patetice, îndrăznețe, le iubește tocmai de aceea și cu atît mai mult cu cît le cunoaște pe celelalte în care se aprinde nostalgia poetului, dorul lui de căldură omenească, de liniște și de iubire. Îndrăzneala! Aventura în irațional! Absurd, nimic mai mult decît absurd! O mulțime de lucruri s-ar putea obiecta! Cu argumente luate din poeziile lui Hölderlin, din mitologia greacă. Să ne gîndim numai la sentimentul măsurii pe care îl aveau grecii... Ca și cînd Hölderlin n-ar fi cunoscut și el acest sentiment al echilibrului!! În poezia *Către Geniul Greciei* se spune limpede: pe iubire îți întemeiezi împărăția. Doar dragostea și armonia n-au nimic de-a face cu aventura în irațional).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Povestirea avertizează eficace asupra periculoasei forțe de atracție a opiniilor unui Volker — la urma urmei, expresie figurată a tezelor filozofice ale fascismului.

Prin structură, ideație, configurare a personajelor, povestirea are unele afinități cu nuvela *Mario und der Zauberer* (Mario și vrăjitorul) — fascinația hipnotică exercitată de fascism asupra celor slabi — și, oarecum, cu romanul *Zauberberg* (Muntele magic) — formarea unui tînăr, lipsit de personalitate și convingeri, obligat să aleagă între două lumi (însemnînd viața și moartea, democrația și tirania, rațiunea și subconștientul), în ambianță alpină, înzăpezită, explicit opusă orașului, șesului — ale lui Th. Mann.

Nuvelele *Februarglut* (Văpaie de februarie), în „Neue Literatur", 1963, nr. 1, și *Yoko und Tadaschi*, în „Neue Literatur", 1963, nr. 6 și 1964, nr. 1, sînt, ca o replică, narațiuni construite pe tema eroismului autentic, a abnegației pentru un țel superior.

Prima nuvelă relatează întîmplările vieții unui ucenic orfan și evenimentele care fac din acesta un luptător comunist, în preziua lui februarie 1933. E un soi de mic *Bildungsroman* în care curajul, sacrificiul, libertatea nu sînt noțiuni vagi, plutind în spații, ci funcții umane legate concret de realitatea luptei de clasă. Eroismul dezvăluie aici nu numai tărie de caracter, dar și noblețe de *gîndire*; totodată, el apare nu numai ca un act individual, deliberat, dar și ca o necesitate colectivă, ca un produs al legității sociale. Evidența acestor împrejurări o subliniază și cuvintele pe care un bătrîn muncitor le rostește la un miting: „Genossen! es ist soeben viel über Heldentum gesprochen worden. Zu viel, meine ich. Was wir tun, ist nichts Außergewöhnliches. Es ist nur schwer. Aber es ist logisch. Nicht Begeisterung für Heldentaten hat uns zusammengebracht, sondern klares, vernünftiges Denken ... Doch wenige haben die Kraft auch so zu leben und zu handeln, wie sie denken. Bei uns sammelt sich beides. Das Denken und die Kraft ... Tut eure Pflicht. Aber nicht bis ins Sinnlose hinein. Ihr sollt die Letzten sein, die weichen. Aber ihr sollt euch nicht starrsinnig Gefahren aussetzen... Zusammenstöße mit der Polizei sind niemals unser Zweck — sondern höchstens unvermeidliche Begleiterscheinungen... Soviel über unser Heldentum Genossen" [38] (p. 82—83).

În cealaltă nuvelă, doi copii japonezi folosiți într-un circ ambulant pentru numere de senzație nu vor să-și mai îndure condiția respingătoare și, cu prilejul unui popas la Sibiu, încearcă — fără succes — să fugă. Aventura în care cei doi s-au angajat, de fapt fără șanse, apare în povestire cu frumusețea tristă, dar stenică a unei mici bătălii pierdute pentru libertate și demnitate omenească, în care inevitabilul înfrîngerii subliniază splendoarea — aici miniaturală — a luptei pentru un ideal.

Problematica specifică a realității săsești este amplu abordată de Paul Schuster în *Fünf Liter Zuika*, roman apărut în 1961.

Romanul se constituie ca un document fidel al mentalității micii burghezii săsești, rurale, al iluziilor și prejudecăților ei, urmărind în ultimă analiză demonstrarea subtilă a rolului pe care condițiile sociale îl au în formarea conștiințelor.

Romanul [39] este istoria eforturilor zadarnice ale mijlocașului Thomas Schieb din Kleinsommerberg de a-și depăși starea și a intra în rîndul sătenilor avuți.

---

[38] Tovarăși! S-a vorbit mult despre eroism. Cred, prea mult. Este numai greu. Dar este logic. Nu entuziasmul pentru fapte de vitejie ne-a adus împreună, ci o gîndire clară, rațională. ... Totuși, puțini au forța de a trăi și acționa așa cum gîndesc. La noi gîndirea și forța se îmbină ... Făceți-vă datoria. Dar nu pînă la absurd. Să fiți ultimii care să cedați. Dar să nu vă expuneți cu îndărătnicie primejdiei ... Ciocnirile cu poliția nu sînt scopul nostru, ci cel mult accidente regretabile... Atît despre eroismul nostru, tovarăși".

[39] Aprecierile se referă numai la primul volum, volumul al II-lea fiind în curs de apariție.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Atîta timp cît ridicarea sa nu se ciocnește de interesele chiaburului Reicheln Karl [40], Thummes (Thomas) reușește în tot ce întreprinde. De îndată însă ce prosperitatea gospodăriei sale, și o dată cu aceasta prestigiul său crescînd, contravin intereselor directe ale lui Reicheln, el este pe îndelete, dar fără milă, ruinat de acesta. Thummes începe prin a se împotrivi chiaburului pe care îl simte instinctiv dușmănos, dar poziția sa socială de mijloc, teama de a nu i se arunca acuzația de „bolșevic", de conductor al nemulțumiților satului, îl împing la compromisuri.

Eșecul lui Thummes denunță inconsistența și fariseismul teoriilor despre „autonomia săsească" și „unitatea germană". Căci Thummes pierde partida deși întrunește toate însușirile cerute unui gospodar sas model, iar Reicheln Karl, în ciuda naționalismului pe care îl afișează, se aliază fără șovăire cu exploatatori români (Badiu Andrei) în dauna conaționalilor săi.

Marea criză economică mondială de la sfîrșitul deceniului al treilea are ecou și în Kleinsommerberg prin filialele transilvănene ale fabricii de brînzeturi „Kolmag" din Köln și ale societății de comerț cu semințe pentru plante furajere „Weizsäcker" din Hamburg, întreaga comună fiind împărțită în două tabere învrăjbite de concurență : cultivatorii de furaje de o parte crescătorii de vaci cu lapte, de alta. Împrejurarea ilustrează complicatul mecanism al luptei pentru profit și, mai cu seamă, ideea de înlănțuire a fenomenelor, în vădită polemică cu formula ideologică tradițională a universului săsesc închis, „de sine stătător".

Ca structură psihică, compoziția populației romanului este polară. La un pol, lumea plină de respect față de trecut, autorități și biserică, alcătuită din cei care se încadrează din convingere tradiției, muncind și trăind în acord cu cerințele religiei și ale legilor (familia Schieb), dar și din ipocriți interesați în cultivarea ideii unității săsești (Reicheln Karl); deși retrogradă, această lume are o minuțioasă și — aparent — perfectă organizare lăuntrică : întreaga populație în funcție de vîrstă și sex activează în diverse organizații obștești, cu orientare, de altfel, strict conservatoare. La celălalt pol, nonconformiștii, aventurieri ca Seiferth Bill „americanul", emigrant sas care, reîntors, scandalizează satul căsătorindu-se cu o româncă, evitînd biserica și amețindu-și — malițios — interlocutorii cu limbajul său țesut din metafore și aluzii, sau ca melancolicul Piter Tischler revenit din război șapte ani după încheierea păcii, care a trecut prin multe și vede mai departe decît consătenii săi, sau ca Albu Ion, suspectat fără temei de fapt de „bolșevism". Toți, oameni umblați în lume, ieșiți din cercul magic al tradițiilor, aducînd cu ei neîncrederea în „ordinea săsească", în temeinicia vechilor rînduieli, ei subminează convingerile gregare ale stării de mijloc, caracterizate prin lipsă de orizont și receptivitate, prin oroare față de „nou" și de „străin".

O preocupare majoră a romanului este încercarea de a dezvălui *cauzele* fenomenelor sociale și politice, legătura dintre ele. Se analizează competent și convingător felul în care s-a răspîndit ideologia fascistă în Transilvania, prin speculare necesităților colectivității săsești, prin exploatarea tradiției sociale locale, a aspirațiilor naționale, prin folosirea presei și chiar a bibliei. Ni se comunică de asemenea imaginea vie a felului în care a acționat mecanismul economic capitalist, al exploatării mascate de birocrație, de peroratia demagogică a presei burgheze și de biserică. În legătură cu criza, spre exemplu, li se dau țăranilor năuciți tot soiul de explicații fantastice. Preotul Liebhardt susține că ea este o „încercare a Domnului" ; un oarecare Schemmel, de la oraș, îi șoptește tainic lui Thummes că izvorul crizei stă în nerespectarea celei de-a doua porunci, „să sfințești duminica" ; iar „Siebenbürgisch-deutsche Tageblatt" clamează înverșunat că de vină sînt tratatul de la Versailles și evreii.

Elemente epice cu implicații asociative, construite în tehnica leitmotivului, vin să aprofundeze — prin sugestie — autenticitatea relatării. Astfel, cele „cinci sticle de țuică" primite în dar de Thummes la căsătorie și pe care se hotărăște să le desfunde la nunta primului său fiu,

[40] Personajul este fin realizat. Autorul îi îngăduie unele însușiri reale (nu incompatibile însă cu situația sa de exploatator rutinat) : șirguință, îndemînare, spirit practic și organizatoric.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dar pe care le va deschide în împrejurări neașteptate, sugerează, cu o mărturie ironică, netemeinicia teoriei autonomiei individului față de condițiile sociale. Valoare simbolică are și destinul broșurii pe care Thummes o capătă de la un soldat comunist în gară la Viena în 1918, cărticică pe care o păstrează dar nu are curiozitatea s-o deschidă niciodată, și care este *Manifestul comunist*. Semnificație simbolică are și Biblia primită dar de nuntă de la preot și care stă în odaia de oaspeți la oglindă, lîngă buchetul nupțial. La fel „Calendarul creștin" și manualul de cultivare a merilor pe care le citește bătrînul Schieb. Le fel ziarul „Siebenbürgisch-deutsche Tageblatt", „die grösste Sachsenzeitung auf der ganzen Welt", în care „Der Thummes liexst gewissenhaft, sozusagen organisiert" [41] (p. 446).

Schuster folosește abundent în *Fünf Liter Zuika* stilul indirect liber, ceea ce îi îngăduie să se identifice aparent, ca poziție, cu eroii și să creeze un climat de pseudoobiectivitate fenomenologică, ceea ce face mai izbitoare și mai grăitoare adevărurile ilustrate de romanul său țărănesc.

Satira este modalitatea dominantă a cărții și scriitorul știe să împletească cu gust sigur umorul gras, suculent, poporan, cu ironia fină. Subtitlul cărții și titlurile capitolelor, de pildă, împrumută factura și dimensiunile pe care acestea le aveau în vechiul roman de aventuri : „Das vierte Kapitel legt besonderes Gewicht auf eine Ohrfeige mit der ein ganz unglaubliches Menschenschicksal anfängt und schildert die traurigen Umstände, under welchen ein anderes Leben aufhört" [42]. Solemnitatea procedeului, luată în răspăr de conținutul formulărilor, manevră stilistică folosită în aceleași condiții și de alți autori moderni, are însă *anume* aici o eficacitate sporită : mentalitatea tradițională săsească, caracterul ei îngust [43], anacronic, provincial, veleitățile ei sînt persiflate atît prin zeflemea evidentă, cît și prin sugestia livrească discretă.

Cu o remarcabilă virtuozitate sînt minuite neologismul, jargonismul, expresia populară, proverbul, pilda biblică.

★

Critica vechilor stări de lucruri o realizează într-o manieră mai generală și o serie de alte romane ample [44].

Astfel romanul lui J. Hübner, *Die Heilmanns*, 1956, este cronica de familie a trei generații de țărani șvabi (1880—1950), ce ilustrează procesul diferențierilor sociale, lupta dintre sărăcime și chiaburi pentru stăpînirea pășunilor comunale, fascizarea parțială a satului șvab prin înființarea de organizații naziste și, în sfîrșit, Eliberarea, cooperativizarea și rezolvarea justă a problemelor sociale și naționale.

Premisele apariției fascismului în Banat sînt descrise de Andreas A. Lillin [45] în *Jetzt, da das Korn gemahlen* (Acum cînd grîul s-a măcinat), 1957, roman amplu și ambițios, abundent în personaje, evenimente și locuri de acțiune, cu o substanță epică stufoasă, dar din păcate diluată.

---

[41] „Cel mai mare ziar săsesc din lume. Thummes îl citește conștiincios, ca să zicem așa, organizat".

[42] „Capitolul patru acordă deosebită atenție unei urechelnițe cu care începe un destin omenesc de necrezut și descrie împrejurările triste în care se închele un altul."

[43] O anecdotă cu tîlc povestește Seiferth Bill. Se întîlnește întîmplător la New York cu două fete săsoaice necunoscute, primii compatrioți întîlniți în America ; stau de vorbă, iar la despărțire el, Bill, mulțumește fetelor pentru a-i fi prilejuit un schimb de cuvinte în graiul natal, lucru rar în marele oraș ; fetele rămîn descumpănite : cum se vorbește rar săsească la New York cînd ele vorbesc între ele numai săsește !?

[44] Pentru un plus de informații, vezi H. Stănescu, *Aspecte ale reflectării luptei antifasciste în romanele scriitorilor de limbă germană din România*, în „Analele Universității București, Seria Științe sociale, 1961, nr. 23, p. 389—390.

[45] Scriitorul s-a afirmat și cu romanul *Die zehnte Muse* (A zecea muză), București, 1963, care dezbate probleme ale creației literare contemporane, oglindind și schimbările survenite în conștiința oamenilor de azi.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Preocupat mai puțin de analiza cauzelor fenomenelor sociale, comunicînd însă o experiență de viață autentică, romanul Hertei Ligeti [46] *Die Sterne verloschen nicht*, 1959 (trad. rom.: Stelele nu se sting, 1962) zugrăvește perioada anilor 1934—1945 în lumea luptătorilor antifasciști și a lagărelor de concentrare naziste, din perspectiva unui martor ocular. Romanul este vast, cu personaje numeroase aparținînd unor generații diferite, cu acțiune abundentă și diversă (desfășurată în afara granițelor țării, în Austria, Belgia, Polonia, Spania etc.), ale cărei fire sînt legate prin soarta a două familii de muncitori vienezi. Comentariul autoarei e discret, relatarea echilibrată și sobră.

Majoritatea povestirilor lui A. Breitenhofer, grupate în volumele: *Aus unseren Tagen* (Din zilele noastre), 1958, *Die Lehrjahre des Fr. Jakobi* (Anii de ucenicie a lui Fr. Jakobi), 1961 (trad. rom. în 1961), *Das Wunderkind und andere Erzählungen* (Copilul minune și alte povestiri), 1962, dezvoltă teme industriale, mai exact, aspecte din viața muncitorilor după Eliberare. Sînt scurte narațiuni în care se demonstrează concret, prin intermediul unor personaje rapid creionate, prin fabulații simple, superioritatea regimului democrat-popular, însușirile etice ale muncitorului înaintat — solidaritate, umanitate, inteligență, energie.

Mediul muncitoresc este în general văzut dinlăuntru. Se adoptă uneori însă și puncte de vedere exterioare, introducîndu-se în sfera de viață a muncitorimii personaje aparținînd, prin origine, lumii burgheze. Aceștia, renunțînd treptat la atitudinile lor rezervate, uneori chiar dușmănoase (*Undița*), sînt cîștigați prin convingere și puterea exemplului pentru socialism (*Undița*, *Strict confidențial*). Narațiunea are de cele mai multe ori o construcție lineară — adesea relatare a amintirilor cuiva (*Ucenicia lui Fr. Jakobi*, *Strict confidențial*, *Al 15-lea* etc.). Arta scriitorului e lipsită de orice artificiu, sensibilitatea lui este optimistă și senină.

A. Breitenhofer [47] nu este preocupat în literatura sa de problemele specifice ale minorității germane.

O tematică oarecum asemănătoare, filtrată însă printr-un temperament înclinat spre ironie și satiră, cultivă și Fr. Bulhardt, cunoscut atît ca poet [48], cît și ca prozator. Volumul său de proză *Ein Scherbenbeweis*, 1961 (trad. rom.: Praștia, 1963), este alcătuit din scurte povestiri cu caracter demascator. Provincia ardeleană cuprinsă de fascism (*Praștia*, *Monumentul*, *Jellinek*), oroarea burgheză față de omul de culoare (*Bob Smith*) apar într-o lumină grotescă, care evidențiază absurdul și inumanitatea situațiilor evocate. Folosește cu eficacitate critică citatul fascist, are vervă satirică și e un iscusit creator de tensiune.

Scris cu mult farmec și devăluind în mod original ficțiunea „unității germane", romanul lui Fr. Storch [49].

---

[46] A mai publicat două volume de proză: *Drei Dorfgeschichten. Kurzerzählungen* (Trei povestiri din viața satului. Schițe), București, 1954, și *Die Unverzagten* (Nelnfricații). București 1956.

[47] Alte volume ale lui A. Breitenhofer: *Sieg in der Arbeiterstadt* (Victorie în orașul muncitoresc), București, 1951 — roman, și *Im Land der Skipetaren* (În țara schipetarilor), București, 1959 — reportaje din Albania.

[48] Volume de poezii: *Auf gleichem Weg* (Pe același drum), București, 1953: *Der Auftrag* (Misiunea), București, 1955; *Unsere Heimat* (Țara noastră), București 1957! *Der Kampf geht weiter* (Lupta continuă), București, 1959.

[49] Același autor a mai publicat: *Die Ziehharmonika. Erzählungen* (Armonica. Povestiri) București, 1962, și romanul științifico-fantastic *Gebannte Schatten*, București, 1959 (traducere românească „*Umbre încătușate*", 1961).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Im Krawallhaus. Ein Lausbub entdeckt die Welt (În casa zgomotoasă. Un pici descoperă lumea), 1963, înfățișează istoria unei copilării. Un băiețel descoperă treptat lumea, începînd cu casa mizeră în care locuiesc 32 de familii nevoiașe și încheiînd cu exploatarea capitalistă, teroarea Siguranței și războiul.

De la început chiar, percepțiile copilului sînt de natură socială ; află de ce nu i se poate cumpăra o tricicletă : banii se fac la fabrica de bani de unde nu-i pot lua decît miniștrii și regii ! Încercînd să dobîndească suma de bani necesară pentru tricicleta îndelung visată, băiatul este pe rînd : „enfant de chœur", clopotar, sobar, comisionar al firmei Engrich & Co. — situații tragicomice soldate invariabil cu înfrîngeri pentru micul muncitor.

În multiplele-i slujbe — și aventuri — , care sînt în fond prilejuri de a cunoaște direct nedreptatea socială, băiatul întîlnește o întreagă galerie de tipuri : judecătorul Novak, ucigașul pisicii Minka, învinovățită de dispariția unor porumbei ; avocatul Balthazar Kepplitsch, răspunzător de concedierea băiatului din postul de comisionar ; văduva Ana Zornig, locuind atît de departe încît strada nu mai poartă nume și casa nu mai are număr ; profesorul Pankratius, care lovește degetele copiilor cu nuiaua ; tocilarul revoltat ; ceasornicarul zgîrcit ; mecanicul Fieraru, „recrutul" comunist urmărit de Siguranță ; Wanja, ofițerul rus, ș.a.

Băiatul are curiozitățile firești ale copilului : vrea să știe dacă Fecioara Maria face într-adevăr minuni, cum arată un canal de scurgere și cum este un bal mascat, vorbește cu pisicile, cîinii, găinile, sperînd să afle dacă au fost cîndva oameni.

Experiența sa de viață este însă esențial realistă. Împrejurările în care trăiește îl modelează pe băiat, făcîndu-l să cîștige reflexe de adaptare și deprinderi practice pozitive. Devine un mic picaro mobil, descurcăreț, dar păstrînd încă prea multă ingenuitate pentru a ieși cu fața curată din toate situațiile.

Distanțarea de perspectiva copilului se realizează prin introducerea — care reușește totuși să *nu* supere — a unor judecăți făcute de copil, dar care îi depășesc posibilitățile naturale, printr-o anumită coordonare a episoadelor care face ca băiatul să treacă prin experiențe din ce în ce mai importante ca semnificație socială și, în sfîrșit, printr-o prozaizare a experiențelor copilăriei, mai exact, prin reducerea reprezentării lumii de la proporțiile fantasticului familiar și comun copiilor la dimensiuni reale. Stilistic, acest lucru se realizează prin joc de metafore :... „sogar die alte Janitsch Néni erzählte oft von Menschen die in Wirklichkeit Teufel waren und sich gegenseitig mit Haut und Haar gefressen haben. Und gab es vielleicht keine Prinzen, die verzaubert waren und als Kröte oder Esel weiter leben mussten? Mutter kannte selber einen Bürgermeister, der ein grosser Hornochs war und darum nicht einmal gesuche unterschreiben wollte. Einmal schimpfte sie über eine Frau, die früher ein braves Mädel gewesen, sich dann aber in eine Schlange verwandelt hat, mit der man keine zwei Worte mehr reden konnte und die sich ewig um die Männer ringelt.

Auch Vetter Sepp hat solch verdrehte Wesen oft gesehen. Ein Freund von ihm der immer mit den Hühnern schlafen ging, ist jetzt eine richtige Nabteule, ein anderer ein leichter Vogel, und sein eigener Grossvater, kaum zu glauben, ein chrummiger Bär" [80] (p. 21).

---

[80] „... Chiar mătușa Janitsch povestea adesea despre oameni care în realitate erau draci și se mîncau între ei (expr. „mit Haut und Haar" — cu piele și păr — înseamnă „în întregime, cu totul"). Și nu existau oare prinți vrăjiți care trebuiau să trăiască cu broaște țestoase ori măgari? Chiar mama cunoștea un primar care era un mare rinocer și de aceea nu voia să iscălească nici măcar petiții. Odată mama ocărîse pe o femeie care înainte fusese o fată cuminte, iar acum devenise un șarpe cu care nu mai puteai schimba o vorbă și care se răsucea mereu în jurul bărbaților. Unchiul Sepp văzuse și el asemenea ființe sucite. Un prieten al lui care se culca mereu cu găinile devenise o adevărată cucuvaie, un altul, o pasăre ușuratică, și propriul lui bunic — de necrezut — un urs mormăitor."

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Relatarea are limpezime și vioiciune. Cartea este scrisă simplu, cu prospețimea stilului verbal; influențele populare dialectale se îmbină cu o expresie concentrată și asociații neașteptate: „Die Luft war dick zum Ersticken und schmeckte nach Unglück und Terepentin" (aerul era gros să te sufoci și avea gust de nenorocire și terebentină), (p. 24). etc.

★

Lirica germană din țara noastră a cunoscut în ultimii ani o importantă dezvoltare. În ultimele două decenii poeții de limbă germană au publicat în periodice sau în volume versuri care, grupate, alcătuiesc o producție lirică considerabilă.

Cel mai de seamă poet de limbă germană din țara noastră este, fără îndoială, Alfred Margul Sperber. Poetul e originar din Bucovina (n. 1898). Perioada sa de formație coincide cu primele decenii ale secolului, cînd, în lume, relațiile sociale generate de capitalismul monopolist se dezumanizau treptat. Poetul se simte înstrăinat ca și marii săi contemporani, Rilke, Kafka, Werfel, însingurați și izolați în mijlocul unei lumi terifiante și impenetrabile. Rămîne totuși încrezător în umanitate și devotat unui ideal de puritate și frumusețe. De altfel poetul a intrat de timpuriu în legătură cu mișcarea muncitorească, împrejurare care nu va rămîne fără ecou direct în creația sa.

Umanismul lui Sperber este complex. Are *comun* cu lirica curentelor literare neconformiste din primele decenii ale veacului, îndepărtarea de societatea contemporană și un anume refugiu în atemporal. Îl *despart* de ea, gestul activ, protestatar, apărarea mulțimilor nedreptățite; la acestea se adaugă cultivarea formei clasice, respectul pentru rațiune și armonie.

Poeziile mai vechi ale lui Sperber [51] (1920—1940) sînt nostalgice, vădesc sentimentul distanțării de universul ambiant; de aici întoarcerea la copilăria transparentă, gravată fin de intuiții:

„Als er wandern sah die Wolke weit
Weinte in ihm ungelebte Zeit;
Und mit seiner kleinen Knabenhand
Griff er nach dem Licht
Das immer ferner schwand" [52]
(*Die Sage vom Sommer*, din *Taten und Träume*)

Sentimentul solitudinii își găsește dezlegare și în descoperirea lumii vegetale sau în emoția erotică.

---

[51] Poeziile mai vechi au apărut în volumele: *Der Blizzeard*, 1922, *Gleichnisse der Landschaft* (Metaforele peisajului), Storojineț, 1934; *Geheimniss und Verzicht* (Taină și renunțare), 1939. Poeziile scrise după 1944, împreună cu unele piese mai vechi, au alcătuit volumele: *Zeuge der Zeit* (Martor al timpului), București. 1951; *Ausblick und Rückschau* (Perspectivă și retrospectivă), București, 1955; *Mit offenen Augen* (Cu ochii deschiși), București, 1956; *Taten und Träume* (Fapte și visuri), București, 1959; *Unsterblicher August* (Nemuritorul August), București, 1959; *Sternstunden der Liebe* (Orele înstelate ale iubirii), București, 1963.

[52] „Văzînd norul călătorind departe
Netrăitul timp, în el replîngea.
Și mîna-i mică de copil voia
S-atingă lumina
Ce se pierdea — mereu tot mai departe".
(*Legenda verii*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Natura este receptată reflexiv: imaginea unui copac cu coroana în lumină și rădăcini înfipte în întuneric simbolizează existența umană, joc dialectic al plăcerii și suferinței:

„Wie lebt'ich wär ich nicht von Lust getränkt
Und wie ertrüg'ich Lust, verschlöss sich mir
Das tiefe Wunder, das die Trauer schenkt,
mir: einst zum Mensch enstanden aus dem Tier" [53]

(*Die Baumterzinen.* din *Taten und Träume*)

Dragostea este nerealizată, inconsistentă, femeia iubită — o oglindă pe luciul căreia imaginile alunecă unele după altele în neant:

„Denn sie und ich und alle die dir nahten
Sind deine Träume: du behältst sie nicht.
Und wenn sie dann aus deinem Rahmen traten
Strahlst du in kaltem, umberührtem Licht" [54]

(*An die Erträumte*, din ciclul *Strophem um eine Frau*, în volumul *Stern-stunden der Liebe*)

În genere femeia, în fragilitatea ei, îi e poetului simbol al perisabilității, al implacabilei instabilități a universului:

„Die andere Frauen alle sind den weichen
Und leisen Dingen: Wolken, Wiesen, Wind,
Den Träumen und dem Heimweh zu vergleichen
Die schön wie sie, wie sie vergänglich sind" [55].

(*An die Erträumte*)

Este frecventă asocierea metaforică a femeii cu peisajul, ca spre pildă în *Etymologie*, poezie oarecum manieristă, dar grațioasă și muzicală prin aliterații:

„Dein Mund ward Mond, die Stirne Stern,
Die Kehle kühle, fremd und fern;
Dein Herz ist Herbst und Herd dem Gast,

---

53 „Cum aș putea trăi nepătruns de plăcere
Și cum aș îndura plăcerea de n-aș cunoaște
Adîncul miracol pe care tristețea mi-l dărue
Mie, omului cîndva născut din animal".
(*Terfinele copacului*)

54 „Căci ei și eu și toți ce ți-au fost aproape
Sînt visurile tale ce nu ți le-amintești,
Cînd ele din cleștar afară se strecoară
În rece, neatinsă, lumină strălucești".
(*La cea visată*, din ciclul *Strofe pentru o femeie*)

55 „Celelalte femei sînt toate asemeni
Lucrurilor moi și ușoare: norilor, cîmpiilor, vîntului,
Dorului de casă și viselor,
Care, frumoase ca ele, ca ele repede pier"
(*La cea visată*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dein Haar die Harfe seiner Rast;
Dein Auge Alge, Salz und See.
Die Wimper Winter,
Wind und Schnee,
Und Braue Tau und Träne Traum,
Und Schulter Schatten, Scham und Schaum" [56].

(*Ethymologie*, din *Strophen um eine Frau*)

Un alt aspect al creației mai vechi a poetului este refugiul melancolic în trecutul dispărut, nostalgia pierdutei armonii a anticilor. Ciclul de inspirație mitologică *Lethe und Liebe. Ein Griechischer Sagenkranz* (Lethe și iubire. Un ciclu de legende grecești), 1940—1941, tratează modern legendarica greacă încărcînd-o de un sentiment de tristețe difuză, interiorizată:

„Wieviel des blasen Lichts verrann!
Sein dunkles Schauen fasst es nicht
Und nicht entlässt aus ihrem Bann
Die Schwermut dieses Angesicht" [57].

(*Der Faun*)

În poezia dintre cele două războaie a lui Sperber, influența lui Rilke se face simțită mai cu seamă în frecvența imaginii dematerializate, fluide, în alb-negru:

„Das Kind im langen Hemde
Fühlte es nahn im Traum:
Durch die Tür aus schwarzer Fremde
Wehte es kühl in dem Raum.
Und am Morgen, als es durchs Fenster sah,
Wusste es nicht mehr,
Wie ihm geschah:
Da war alles im Kreis
Welt, weich und weiss
Weglos, reglos, dicht

---

[56] „Gura ta era luna, fruntea stelele,
Gîtul răcoare — străin depărtat,
Inima ta e toamna și vatra oaspetelui,
Părul tău harfa odihnei tale.

Ochiul tău algă, soare și mare,
Pleoapele iarnă, vînt și zăpadă,
Sprincenele rouă, lacrămile vis,
Umerii umbră, sfială și spumă"

(*Etimologie*)

[57] „Privirea sa întunecată nu știa
Cîtă lumină pală se scurgea,
Chipul,
Melancolia cu a ei vraja nu-l părăsea".

(*Faunul*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Licht, Licht, kaltes Licht –
Und das Kind begriff nicht
Und weinte leis'' [58].

(*Aus der Kindheit*, din *Taten und Träume*)

De asemenea, sugestii dezvoltate creator de poet au fost asimilate din poezia lui Trakl (*Dinge im Spiegel* — Lucruri în oglindă), și în genere din poezia expresioniștilor germani :

„Aber ringsum atmete weit
Funkelnde Nacht voller Sterne,
Und die Wälder rauschten die Zeit
In die Strömende Ferne'' [59].

(*Souvenir de la lune*)

ca și din poezia populară :

„Rauher Spiele gab es viele, und sie liebten sich im Spiele
Um den Krug voll Wassers rauften zwei schon lang
Und indem sie schrien und stritten war das Mädchen ausgeglitten
Und aus Scherben auf die Erde rann der Trank'' [60].

(*Anton Dvořak Humoreske*, din *Ausblick und Rückschau*)

Creația lirică a lui A. M. Sperber din această perioadă conține și neșovăitoare luări de atitudine socială. Așa sînt poeziile din volumul *Geheimniss und Verzicht*, bunăoară cele închinate negrilor supuși discriminării rasiale :

„Der schwarze Panther stand im Riesenkreis
Der Hunderttausen deren Atem stockte
Er sah : Ein Meer, und dieses Meer war weiss

---

[58] „Copilul în cămașa lungă
Simțea prin vis cum se apropie ceva.
Din depărtarea întunecată adia răcoare în odaie,
Dimineața cînd privi pe fereastră

Nu înțelese nimic din ce se întîmpla.
Totul în jur era
Îndepărtat, moale și alb, fără drum, nemișcat, compact,
Lumină, lumină, rece lumină.
Copilul nu înțelese și plînse ușor''

(*Din copilărie*)

[59] „De jur împrejur respira depărtat
Noaptea strălucitoare plină de stele,
Pădurile foșneau timpul
În întinderile curgătoare.''

(*Souvenir de la lune*)

[60] „Aspre jocuri erau multe
Ei în joacă se iubeau
Pentr-ulciorul plin cu apă
Ei de mult se hîrjoneau.

Se certau, strigau, țipau
Cînd fata a lunecat.
Și din cioburi apa lină
S-a împrăștiat''.

(*Anton Dvořak* : *Humorescă*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Und fern das Ziel, das wie der Urwald lockte.

Und als der Startschuss fiel und er entsprang
Leicht wie ein Tänzer durch den Sturm der Fahnen
Da barst es als ein Rausch in ihm, da sang
Sein Blut den fernen Todeschrei der Ahnen :

Der Bluthund heult, sie sind dir auf der Spur
Sie hetzen fluchen hinter dir in Haufen !
Vorwärts ! Dein Leben gilt's !
Jetzt hilft dir nur Entlaufner Schwarzer Mann dein schnelles Laufen.

Und da ins Ziel er einbrah aus dem Raum
Und fühlte sich im Sturm emporgetragen
Von tosendem Geschrei-sah er den Baum, dran einst sein Vater hing,
gespentisch ragen" [61].

(*Ein Neger erringt den Olympiarekord für die U.S.A.*, scrisă în 1936)

După 1944 poetul evoluează către poezia militantă şi satirică. Scrie de pildă fabule cu caracter critic, *Der Hund erzählt seinen Traum von Paradiese* (Cîinele povesteşte visul său despre Paradis), *Prüfungsfrage* (Întrebare de examen) etc. Masa creaţiei sale din ultimele două decenii o constituie însă poeziile închinate partidului, Revoluţiei din Octombrie, sărbătoririi republicii, electrificării ţării etc. În general, aceste producţii ilustrează cu limpezime idei politice şi filozofice fundamentale : necesitatea lichidării rămăşiţelor capitaliste din ţară (*Von der Freiheit* — Despre libertate), superioritatea orînduirii comuniste (*Gulivers Reisen* — Călătoriile lui Guliver), întărirea alianţei dintre clasa muncitoare şi ţărănimea muncitoare în regimul democrat-popular (*Arbeiter und Bauer* — Muncitor şi ţăran), victoria omului liber de exploatare asupra forţelor naturii (*Die Ballade vom Wasserkraft. werk* — Baladă despre hidrocentrală), esenţa revoluţionară a artei scriitorului şi poetului militant (*An einenidyllischen Dichter* — — Unui poet idilic, *Der Dichter lauscht in die Zeit* — Poetul ascultă timpul).

Unele din aceste poezii sînt, din păcate, neconvingătoare din pricina schematismului şi a sărăciei tratării :

„Wo des Kommunismus Wunder geschehen
Wie kann's mir da anders als gut ergen'h?

---

[61] „Pantera neagră-n cercul ei stătea,
În jur mulţimea fără de suflare
O mare, albă mare îl părea,
Iar ţinta ca o junglă-n depărtare.

Şi startul cînd porni, ţîşni cu-avînt
Un dansator prin flamuri în furtună,
Vrăjit, tot sîngele-i zvîcnea în cînt
Al morţii, plîns din ţara lui străbună :

Dulăii urlă ! Sînt pe urma ta !
Ei haita o asmut să te omoare !
Să fugi, ţi-i viaţa-n joc ! Să poţi scăpa,
Să fugi tu negrule, cît poţi de tare.

Ajuns la ţintă şi pe sus purtat
În uragan de urlătoarea gloată,
Zăreşte-un pom de care, spînzurînd,
Se-naltă un strigoi : bătrînu-i tată".
(trad. de I. C. Mătăsaru publicată în volumul *Poezii*, Bucureşti, 1962)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Wer wie ich im kommunistisches Zeitalter lebt
Der hat eigentlich alles was er erstrebt" [62].
(*Gulivers Reisen*).

a lipsei de adîncime şi de suflu :

„Und wo wir schreiten Hand in Hand
Blüht Frühling auf
Aus dürrem Land" [63].
(*Arbeiter und Bauer*)

În ansamblul creaţiei mai noi a lui Sperber, un loc aparte îl ocupă poeziile avînd semnificaţia unui concentrat de experienţă de viaţă scrise sub impresia războiului, ca de pildă acest autentic şi tulburător *Über das Schreiben von Landschaften* :

„Eine Wolke zu lieben, die weiss der Wind schwellt
Was hat uns die Unschuld des Schauens vergällt?
Was sehen wir nur Schweiss in der strömenden Flut
Im Tau nur nach Tränen, im Abendrot Blut?" [64].

În ultimii ani, A. M. Sperber şi-a republicat în volumele *Ausblick und Rückschau, Taten und Träume, Sternstunden der Liebe*, o parte din vechile sale poezii de mare vibraţie lirică [65] şi a desfăşurat, cu strălucite rezultate, o activitate asiduă de traducător [66]. Ultimoare reuşită este — printre altele — echivalenţa germană a *Luceafărului*.

„Er hörte bebend, was sie sprach
Und sprühte helle Funken;
Er warf sich blitzend in die Nacht
Und war im Meer versunken;

---

[62] „Cum îmi poate merge decît bine
Acolo unde se realizează minunile comunismului?
Cine trăieşte ca mine în epoca comunismului
Are de fapt tot ce-şi poate dori"
(*Călătoriile lui Gulliver*)

[63] „Şi pe unde păşim mînă în mînă
Înfloreşte primăvara
În ţara uscată".
(*Muncitor şi ţăran*)

[64] „Ce ne-a amărît nevinovăţia contemplaţiei,
Dragostea pentru un nor pe care vîntul îl umflă alb?
De ce căutăm în fluviul revărsat, numai sudoare,
Numai lacrimi şi rouă şi sînge în amurg?"
(*Despre scrierea peisajelor*)

[65] Spre exemplificare citîm din poezia *Mond* (Luna) :
„Abend und Heimat tun weh
Dunkler schon neigt sich der Baum
Ferne im Walde das Reh
Trinkt aus den Quellen den Traum".

(Seara şi ţara dor,
Mai întunecat copacul se apleacă,
Departe în pădure căprioara
Bea din izvoare visul.)

[66] Poetul a tradus din poezia populară românească volumele *Im Wandel der Zeiten* (Călătorie în timp), Bucureşti, 1953 şi *Rumänische Volksdichtung* (Poezii populare româneşti), Bucureşti, 1954, din poezia lui Eminescu, Arghezi, Beniuc, M. Banuş, E. Frunză etc. Pentru traducerile din folclorul românesc, A. M. Sperber a fost distins în 1954 cu Premiul de Stat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Das Wasser über seinem Fall
Zog weite, breite Kreise :
Aufstieg aus tiefem Wogenschwall
Ein schöner Jüngling leise.

So leicht er durch das Fenster glitt
Wie über eine Schwelle,
Mit einem Stabe schlank er schritt
Umkränzt vom Schilf der Welle.

. . . . . .

Zwei Augen wunderbar und gross
Unirdisch, tief, sie bannten,
Wie zweier dunkler Gluten schoss
Die unersättlich brannten

Aus meiner Sphäre schwer erwacht,
Lausch'ich dir, meine Wonne :
Denn meine Mutter ist die Nacht
Mein Vater ist die Sonne".

„El ascultă tremurător,
Se aprinde mai tare
Și s-arunca fulgerător,
Se cufunda în mare;

Și apa unde-au fost căzut
În cercuri se rotește
Și din adînc necunoscut
Un mîndru tînăr crește.

Ușor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestrei
Și ține-n mînă un toiag
Încununat cu trestii.

. . . . . .

Dar ochii mari și minunați
Lucesc adînc himeric,
Ca două patimi fără saț
Și pline de-ntuneric.

Din sfera mea venii cu greu
Ca să te-ascult ș-acuma,
Și soarele e tatăl meu,
Iar noaptea-mi este muma".

Generației lui A. M. Sperber îi aparține și Fr. Liebhard (pe numele său adevărat Robert Reiter), poet timișorean apropiat de timpuriu, prin origine și formație, de mișcarea muncitorea-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

scă. Cronicar de artă, istoric și critic literar, Fr. Liebhard a desfășurat aproape întotdeauna paralel cu munca de creație literară și o fecundă activitate de ziarist (între altele, din 1950 până în 1956 a condus revista „Banater Schriftum".

Ca poet, Liebhard manifestă un temperament înflăcărat, tinzînd către expresia concentrată și viguroasă.

Versurile aparținînd ciclului *Miniaturen*, scrise între 1929 și 1944 și publicate numai în parte [67], sînt cu deosebire reprezentative pentru creația sa poetică. Majoritatea poeziilor acestui ciclu, alcătuite din strofe de 6—8 versuri, oglindesc mizeria socială și solidaritatea poetului cu victimele societății burgheze:

„Wir stapfen bis zu den Knöcheln
In zähen irdenen Brei
Verblutende Welten röcheln
Und niemand steht uns bei.
Wir suchen, Sonne wie Blinde
Dein goldenes Gesicht
Sprenge uns Armen die Rinde
Der Wolken, gefangenes Licht" [68]

(*Arme*, în „Neue Literatur" 1958, nr. 1—2 sau:

„Dumpf trommelt der Regen, ohne
Ruhe ächzt unser Dach,
Vom gefallenen Sohne
Erzählt der eine, brach
Die Acker daheim; wie Taube
Stehn wir im Kreise versteint,
Dass niemand unter uns glaube,
Irgendwer hätte geweint" [69]

(*Versteinte*, în „Neue Literatur", 1958, nr. 1—2).

Războiul și perioada de timp petrecută după război în U.R.S.S., îl fac și mai receptiv la problemele sociale. Ciclul *Schwäbische Chronik* (Cronică șvabă), apărut în volum în 1952,

---

[67] Vezi studiul lui H. Stănescu despre Fr. Liebhard din „Neue Lit", 1958, nr. 1—2.

[68] „Ne cufundăm pînă la glezne
În mase vîscoase de pămînt,
Universuri însingerate horcăie
Și nimeni nu ne-ajută.
Căutăm ca orbii
Soarele, fața de aur.
Pentru noi cei săraci, să spargă
Lumina prizonieră, scoarța norilor".
(*Săraci*)

[69] Ploaia răpăie surd, fără
Odihnă geme acoperișul nostru,
Despre fiul căzut
Povestește unul; acasă
Pămîntul părăginit; ca surzi
Stăm în cerc împietriți,
Pentru ca nimeni printre noi să nu creadă
Că unul din noi a plîns".
(*Împietriții*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

este spovedania pasionată a frămîntărilor autorului legate de evenimentele istoriei recente şi totodată un act de acuzare împotriva fascismului. Experienţa războiului este definitivă în consecinţele sale, sentimentul vinovăţiei covîrşitor:

„Der Krieg war tosend westwärts schon gezogen,
Wo Stück um Stück das Hakenkreuz zersprang
Doch stündlich nur ihr eignes Leben wogen
Die Ost zu fuhren, viele Tage lang.

Der eine war im Winkel eingesponnen
Und rechnete, wie lange reicht sein Speck.
Ein andrer döste an der Träume Bronnen
Und träumend rührte er sich nicht vom Fleck.

Ein dritter schrie: Was haben wir begangen?
Und dieser Schrei war ohne Wiederkehr,
Denn über ihnen blieb die Stille hangen
Wie eine Glocke, taub und schwengelleer" [70]

(*Tage und Nächte*, din *Schwäbische Chronik*)

Condamnarea fascismului pentru turpitudinea şi crimele sale este analitică. Astfel, cu referire la propagarea ideologiei fasciste, poetul pune în lumină crudă rolul atribuit de naziști sloganului diversionist al „unităţii germane":

„Die einen waren nordisch-rein
Und rassisch hoch gezüchtet:
Ein Spross an Wotans Götterstamm;
Die anderen gefolgschaftsstramm,
Sie sollten ewig Diener sein
Und wälzten stumm des Schicksals Stein
Das war die deutsche Einheit [71]

(*Deutsche Einheit*, din *Schwäbische Chronik*)

---

[70] „Războiul se îndreptase vuind spre Apus,
Unde bucată după bucată se spărgea zvastica,
Oră cu oră îşi măsurau viaţa
Cei ce mergeau spre răsărit, zile multe şi lungi.
Unul se încolăcise într-un colţ,
Socotind cît îi va mai ajunge slănina,
Un altul fuma izvoarele viselor
Şi visînd nu se mişca din loc,
Un al treilea strigă: ce-am făcut?
Şi acest strigăt nu se mai întoarse
Căci peste ei, plutind, tăcerea rămase
Ca un clopot surd, fără glas."
(*Zile şi nopţi*)
În acelaşi sens, vezi şi poeziile *Narva*, *September 1944* din acelaşi ciclu.

[71] „Unii erau nordici puri
Ca rasă, subţire educaţi,
Un vlăstar din neamul divin al lui Wotan.
Ceilalţi, robuşti servitori,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ciclul *Banater Sonette*, publicat în volumul antologic *Glück auf!* (Noroc bun!), 1959, este inspirat atît de tradițiile istorice ale Banatului, cît și de realitatea contemporană; atît colonizarea Banatului, luptele sociale din secolul al XVIII-lea, revoluția din 1848, descoperirea zăcămintelor de cărbuni de la Anina, personalitatea lui Lenau, cît și marile lucrări de canalizare din 1958 etc., constituie temele sonetelor sale. În mod deosebit, în orizontul poetului stăruie permanențele istoriei: lupta împotriva nedreptății, efortul etern al căutării adevărului, vitalitatea poporului.

Imaginea prezentului are la Liebhard o luminozitate caldă:

„Und alles wird so heiter und so mild,
Als hätte uns das tiefste Glück gefunden,
Als stünden still von Güte reif die Stunden" [72]

(*Feur und Bäume*, din subciclul *Neue Flur*, din *Banater Sonette*).

Poetul Werner Bossert (n. 1918) este un autodidact. Originar din Sibiu, el a fost pe rînd legător de cărți, marinar, lucrător metalurgist, grădinar, jurnalist, pictor scenograf, director de cămin cultural, bibliotecar. A publicat mai multe volume de versuri [73], dintre care cel mai reprezentativ este: *Glühende Nacht, blühender Tag* (Noapte aprinsă, zi înflorită), 1959. Volumul evidențiază evoluția poetului de la lirica intimistă cu accente pesimiste dinainte de Eliberare la poezia sa actuală, care face elogiul omului nou, al muncii creatoare, al cauzei socialismului:

„Heut bist du nicht einsam, du lebst nicht allein,
Du Schmelzer im Stahlwerk, du Bergmann im Stein,
Du Sämann, du Schnitter auf endlosem Feld,
Du Träumer und Dichter, Gestalter der Welt" [74].

(*Du bist nicht allein*)

Și Lotte Berg urmează o evoluție asemănătoare, de la lirica egotistă la cea cu caracter social. Volumele sale de poezii [75] sînt inspirate de noile realități ale țării. Poeta cîntă pacea (*Atom, Das Wirtschaftswunder* — Miracolul economic —, din *Augustlese*), dragostea de țară

„Trebuiau să slujească în veci;
Ei rostogoleau tăcuții piatra destinului.
Aceasta era unitatea germană."
(*Unitatea germană*)

[72] „Și totul devine atît de senin și de blînd
Ca și cînd ne-ar fi găsit norocul cel mai adînc.
Ca și cînd, de-atîta bunătate, orele coapte s-ar fi oprit încet
pe loc".
(*Foc și copaci*, din *Cîmpie nouă*)

[73] *Frischer Wind* (Vînt proaspăt), București, 1953; *Der Alte Baum* (Copacul bătrîn), București, 1956; *Sterne bleiben* (Stelele rămîn), București, 1963.

[74] „Azi nu ești singur, nu trăiești singur
Tu topitorule în oțelării, tu minerule în hrubă,
Tu semănătorule, tu secerătorule pe cîmpia fără sfîrșit,
Tu visătorule poet, creator de lumi"
(*Tu nu ești singur*)

[75] *In seiner Vielfalt singt das Leben* (Cîntă viața în diversitatea ei), București, 1954; *Fahrt in den Frühling* (Călătorie prin primăvară), București, 1957; *Augustlese* (Recoltă de august), București, 1959; *Der rote Faden* (Firul roșu), București, 1962.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— nu în spiritul literaturii regionale, ci al patriotismului socialist (*Unsere Ernte* — Recolta noastră — , *Heimat* — Țară —, din același volum), partidul, revoluția socialistă. În poezia ei vina epico-satirică se împletește cu confesiunea lirică. Remarcabilă este poezia sa erotică, concentrată și expresivă :

„Heut prüf ich es sinnend · · · auch meine
Versilberten Fäden im Blond.
Es schweben zwei herbstliche Haine
Am blassen Horizont

Du liebtest mein straffes, mein kupfernes Haar
Ich liebte das deine, weil's schwartzdrahtig war.

Heute zupf ich vier sielberne Saiten
Aus meinem gefährdeten Blond.
Es schweben zwei Einsamkeiten am blassen Horizont" [76].

(*Weisse Saiten*, din volumul *Der rote Faden*)

Interesante sînt versurile în metru popular românesc ale poetei :

„Blättchen, Blatt der dunklen Beere,
Wenn ich doch ein Vöglein wäre,
Höher flög ich als die Fichte,
Zöge straks zum Sonnenlichte" [77].

(*Aurel Vlaicu*, din ciclul *Der Traum vom Flug*, din *Augustlese*)

Lotte Berg a tradus din poezia românească (din folclor, din poezia lui E. Jebeleanu, M. R. Paraschivescu etc) și a scris împreună cu Else Kornis cărți pentru copii.

---

[76] „Azi cercetez pe gînduri
Firele mele de argint în blond.
Plutesc două dumbrăvi tomnatice
La orizontul pal.
Tu iubeai părul meu întins, arămiu...
Eu îl iubeam pe-al tău negru și sîrmos.
Azi rup patru corzi de-argint
Din blondul meu — care-a fost...
Plutesc două singurătăți
La orizontul pal".
(*Corzi albe*)

[77] „Frunzuliță, frunza bobului întunecat,
Dacă aș fi o păsărea
Mai sus ca bradul aș zbura,
Drept spre soare aș urca".
(*Aurel Vlaicu*, din ciclul *Visul despre zbor*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Fr. Joh. Bulhardt, al cărui nume a mai fost amintit în legătură cu activitatea sa de prozator, încearcă în volumul *Der Kampf geht weiter* o experiență vrednică de interes : biografia în versuri a unui muncitor, care strînge ca într-un focar istoria întregii mișcări muncitorești din Transilvania în perioada 1885—1949.

Au mai publicat versuri, adesea de bună ținută — în volum sau în reviste — O. Pastior, H. Schuller, Cr. Maurer, A. Connerth, E. Kornis, și alții.

★

Din acest scurt expozeu asupra literaturii de limbă germană din România, unele observații generale se impun de la sine.

În ansamblu, literatura actuală de limbă germană pe de o parte *reproduce pe un plan superior* trăsăturile literaturii regionale din care s-a dezvoltat, negînd tot ce era desuet și retrograd în aceasta, pe de altă parte, beneficiind de o îndrumare ideologică sigură, asimilînd influriri benifice din partea altor literaturi, aprofundînd înțelegerea obiectului și extinzîndu-și unghiul percepției, ea *depășește* limitele pe care conceptul de literatură regională le presupune.

În operele lor cele mai bune — dedicate înainte de toate problemelor istorice ale populației germane, luptelor și frămîntărilor ei, dar abordînd și episoade glorioase din istoria poporului român, militînd pentru conviețuirea frățească a populației germane cu poporul român și cu celelalte naționalități conlocuitoare, zugrăvind efortul întregului popor angajat în construcția socialistă — prozatori ca Oskar Walter Cisek, Erwin Wittstock, Paul Schuster, Francisc Storch și alții au creat o literatură originală, de un umanism generos și de o remarcabilă măiestrie artistică, păstrînd un specific național cert.

Inegalități calitative între autori sau în interiorul operei aceluiași autor, unele insuccese — practic inevitabile — , există și în proză. Totuși în poezia de limbă germană ele sînt mai accentuate. Poeții au căutat, pe bună dreptate, ca prin creația lor să răspundă cerințelor acute ale actualității. Din păcate, necesității legitime de a crea o poezie militantă, revoluționară prin *spirit* și *semnificație*, convingătoare prin *formă*, i s-a răspuns uneori - probabil, dintr-o insuficientă înțelegere a ceea ce înseamnă de fapt artă combativă - printr-un anume gen de poezie ocazională, lipsită de vibrație și șlefuire. De aici, versuri înjghebate din locuri comune și șabloane stilistice, fie vagi prin abuz de abstractitate, fie, dimpotrivă, pedestre prin exces de concretețe, puțin capabile de a comunica emoție și deci puțin eficiente.

Marea forță lirică a mai vîrstnicilor (Alfred Margul Sperber, Franz Liebhard, Lotte Berg), ca și talentul viguros al unor tineri poeți (Oskar Pastior, Cristian Maurer) pentru a ne referi numai la bunele auspicii subiective - sînt totuși chezășia unei bogate înfloriri a liricii germane din țara noastră.

Deosebit de importante ni se par în această perspectivă cuvintele unui muncitor din anii douăzeci — citate undeva de Sperber —, mărturie gravă și adîncă despre ceea ce trebuie să fie poezia — și am adăuga, *literatura* - revoluționară : reflexul complex al conștiinței umane. Interlocutorul lui Sperber spunea :

«Gewiss darin stimme ich mit Ihnen vollkommen überein : die politische, die revolutionäre Dichtung ist unser tägliches Brot in unerbittlichen Kampf, von dem Sie vorhin gesprochen

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

haben — aber ist das ein so unbescheidener unstatthafter Wunsch, wenn wir, wie jene amerikanischen Streikerinnen, nicht nur Brot sondern auch Rosen wollen? Gehört denn die Liebe mit all ihrem närrischen Drum un Dran von himmelhoch jauchtzend und zu Tode betrübt Kopfhängerei und Träumerei, Trotz und Hingabe, gehören solche Erlebnisse wie spielende Kinder, eine schöne Landschaft, eine Mondnacht nicht auch zu den Dingen, die unser Leben lebenswert machen und um die wir kämpfen? [78]».

[78] Desigur aici sînt perfect de acord cu dv.: poezia politică revoluţionară este plinea noastră cea de toate zilele în lupta neînduplecată despre care aţi vorbit adineaori; dar este oare lipsit de modestie şi neîngăduit să doreşti, la fel ca acele greviste americane, nu numai pîine, ci şi trandafiri? Oare nu ţine dragostea cu capriciile ei nebuneşti, cu entuziasmul ei debordant şi tristeţea-i tulburătoare, cu melancolia şi visarea, cu îndărătnicia şi generozitatea ei, oare nu ţin emoţiile pe care ni le dau un grup de copii ce se joacă, un peisaj frumos, o noapte cu lună, oare nu ţin toate acestea de acele lucruri care ne fac viaţa preţioasă şi pentru care luptăm? (prefaţa la volumul *Sternstunden der Liebe*, p. 8.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Însemnări despre „însemnări"

Însemnările despre valoarea poetică ale lui Al. Philippide [1] impresionează, aș spune, prin limpezimea și vigoarea argumentării, prin consecvența cu care îndepărtează unele prejudecăți, care ne împiedicau adeseori și uneori ne mai împiedică și azi să discutăm cu temei și cu folos despre căile de dezvoltare ale poeziei contemporane. În special, țin să relev competența cu care sînt combătute părerile acelora care ar dori ca traductibilitatea într-o expunere logică să fie considerată drept criteriu de valoare în aprecierea poeziei. De fapt, adevărul este diametral opus: de îndată ce o poezie poate fi „tradusă" printr-o construcție rațională, ea se evaporează ca artă. Poezia nu există pentru a înlocui gîndirea logică, ci pentru a o completa.

Indiscutabilă îmi pare și pledoaria lui Al. Philippide pentru desăvîrșirea și originalitatea expresiei, pentru afirmarea personalității, care ea și numai ea justifică aprecierea operei cutărui poet ca fiind în măsură să îmbogățească tezaurul artistic al umanității. Ca un mod de manifestare a *umanului*, poezia trăiește doar prin cantitatea și calitatea descoperirilor prin care ea amplifică totalitatea experiențelor societății.

Așadar, prima reacție la „însemnările" lui Al. Philippide e de adeziune, dar de adeziune, aș zice, activă, care-ți dă imbold să continui discuția întrucît, așa cred eu, efectul rîndurilor pe care le am în față ar putea fi altfel decît cel scontat, nu datorită celor spuse, ci mai degrabă datorită celor omise, ceea ce ar putea determina, poate, pe cîte cineva prea grăbit să elaboreze concluzii „definitive", să absolutizeze unele propoziții fine și prudente ale autorului și astfel să cadă în eroare. Acesta este motivul în virtutea căruia m-am încumetat să înșir cîteva remarci pe marginea „însemnărilor".

Afirmația „poezia obiectivă nu există" aș subscrie-o numai în accepția pe care o dă acestui termen Al. Philippide. Încolo însă e tot atît de indiscutabil că poezia nu s-a redus niciodată la cea lirică, mai mult, a existat întotdeauna și o lirică obiectivă, pe care a ilustrat-o, de pildă, la noi Coșbuc. Evident, și în lirica obiectivă poetul își afirmă personalitatea, se „autotransfigurează". Dar în acest sens mai larg propoziția e valabilă și pentru proză și pentru dramaturgie, chiar pentru cea mai „obiectivă" proză.

Ademenitoare și prin profunzime, cît și prin frumusețea comparației este și concluzia lui Al. Philippide potrivit căreia existînd „grupe de sensibilitate", cum există grupe sangvine, „poetul nu poate atinge decît grupa de sensibilități cu care propria lui sensibilitate e înrudită și către care transfuzia poeziei lui se face decî în chip firesc și rodnic". Pledoaria e împotriva prejudecății de a considera accesibilitatea și generalitatea adeziunii imediate a auditoriului drept criterii supreme și unice de valoare. Și, în acest sens, propoziția e indiscutabilă.

[1] Comunicare ținută în cadrul secției de literatură a Academiei Republicii Socialiste România., text prescurtat, publicat în „Luceafărul", nr. 4/1965, din 13 februarie 1965.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar concluzia începe să devină falsă de îndată ce e interpretată în sensul că marea poezie se poate dispensa de universalitate. Căci, după cum o observase în repetate rînduri şi G. Călinescu, în artă universalitatea e criteriul ultim al valorii. Spre deosebire de grupurile sangvine, sensibilităţile variate nu ne sînt date o dată pentru totdeauna, ci se formează în cadrul aceleiaşi experienţe general umane şi exprimă întotdeauna — fiecare în felul ei — o anume etapă istorică a ei. Nici o sensibilitate nu se formează în retortă, ci e o variantă a sensibilităţii omeneşti. În mod firesc, în contemporaneitate sînt mai vizibile diferenţele care opun cîteodată unele sensibilităţi altora, însă istoria umanităţii le verifică implacabil, le confruntă şi le amestecă, în aşa fel încît, completîndu-se una pe alta, ele contribuie toate la înfăţişarea unuia şi aceluiaşi portret al omului. Dacă poezia exprimă uneori „stări obscure de suflet, adînciri în vis, căutări cu porniri şi întoarceri pe căile crepusculare ale memoriei. . ." şi această poezie este, după cum o atestă Al. Philippide însuşi, „cunoaştere prin mijlocirea visului şi a contemplaţiei" şi ca atare şi valoarea ei nu se pot defini în cele din urmă decît prin însemnătatea cunoaşterii astfel obţinute, în raport cu experienţa general umană în materie.

Din acest punct de vedere vom încerca să abordăm şi problema obscurităţii, aderînd fără rezerve la îndoială, în care se ascunde de fapt un răspuns negativ : „Să exprimi limpede lucruri obscure, iată un ideal ademenitor. Dar este el, oare, realizabil?" Poezia de genul celei definite mai sus într-adevăr „nu se poate exprima limpede, în formulări definitive şi precise, ci numai prin aproximaţii, prin atingeri, prin sugerări şi aprecieri ciudate, menite să trezească în cititor fiorul necunoscutului, al misterului şi al surprizei". Şi încă : „a exprima obscur, cu vigoare şi adîncime, lucruri prin firea lor obscure, este un procedeu poetic normal". Vom adăuga doar că nu ne poate fi indiferent izvorul obscurităţii. „Fiorul necunoscutului, al misterului şi al surprizei" poate izvorî din cutezanţa poetului de a pătrunde în zone mereu mai neumblate ale existenţei umane, de a le sonda adîncurile şi de a căuta zvîcnirile cele mai tainice ale vieţii, spre a le descifra semnificaţiile. În acest caz, obscuritatea conţinutului e o consecinţă a noutăţii descoperirilor, a plenitudinii de viaţă ; poetul se grăbeşte a împărtăşi contemporanilor ceea ce a aflat, dar ceea ce îi rămîne şi lui încă neclar, ca o imagine ale cărei contururi se înceţoşează din cauza luminii prea puternice. Dar în zilele noastre poezia obscură reflectă adeseori şi refuzul ostentativ de a participa la efortul colectiv de descoperire a adevărului, preferinţa congenitală pentru zonele umbroase ale existenţei, complacerea în obscuritate de frica luminii *noi* care a inundat secolul nostru. Orb este omul care a ieşit dintr-o prăpastie întunecoasă într-o poiană ce sclipeşte în razele soarelui, dar oarbă este şi cîrtiţa care în trufia ei caută să ne convingă că în general nimic nu poate fi văzut dacă ea nu vede nimic. Al. Philippide susţine că „chestiunea aceasta a obscurităţii" este „de obicei repede şi comod expediată cu ajutorul cîtorva cuvinte-clişee, ca ermetism, evazionism, misticism şi altele la fel care, aplicate la valoarea poetică, nu rezolvă nimic şi nu fac decît să mărească confuzia sau chiar să o creeze pur şi simplu". Acceptînd această apreciere în măsura în care ea se referă la tarele reale ale unei anumite critici, nu putem să nu observăm totuşi că, demonetizîndu-se atunci cînd sînt folosite ca clişee, cuvintele în sine nu-şi pierd totuşi conţinutul. Şi nimeni cred nu va contesta că în poezia contemporană adeseori obscuritatea expresiei, exprimînd fidel obscuritatea conţinutului (deci fiind pe deplin justificată din punctul de vedere al relaţiei între conţinut şi formă), exprimă în acelaşi timp şi o anumită ideologie confuză, exprimă obscuritatea rămînerii în urmă şi nu a cutezanţei înaripate. Dacă acceptăm, împreună cu Maiakovski, că poezia e „întotdeauna călătorie în necunoscut", esenţial este şi de la care anume „cunoscut" şi încotro porneşte poetul.

Iar dacă am ajuns aici şi am repetat un vechi adevăr şi anume că poezia e întotdeauna ideologie, să vedem dacă în lumina lui ar fi sau nu de amendat afirmaţii ca, de pildă, aceasta: „Şi simţirea ca să se exprime şi să devie poezie nu are nevoie să fie filtrată prin raţiune",

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ceea ce ar însemna că poezia contemporană, spre deosebire de cea clasică, nu-şi cunoaşte limite impuse prin raţiune. În context, propoziţiile nu supără întrucît se încadrează în pledoaria împotriva poeziei aşa-zis raţionale, conducînd în cele din urmă la concluzia indiscutabilă, atît de plastic exprimată în parafrazarea unui aforism al lui Pascal: „poezia are raţiunile ei, pe care raţiunea nu le cunoaşte". Dar absolutizate propoziţiile ar putea fi interpretate în sensul că simţirea şi gîndirea umană ar forma două zone izolate ale existenţei, cum s-ar zice, impermeabile una faţă de alta. Ceea ce, evident, nu mai este exact. Marx a definit cu precizie superioritatea simţurilor umane, tocmai ca o consecinţă a caracterului raţional al activităţii omului. De altfel, de această problemă s-au ocupat mulţi filozofi şi înainte de Marx. I-am putea cita, de pildă, şi pe iluminiştii englezi, care pornind de aici împărţeau simţurile omului în superioare şi inferioare, specificînd că arta satisface pe cele dintîi. Dacă spunînd că „simţirea ca să se exprime şi să devie poezie nu are nevoie să fie filtrată prin raţiune", înţelegem doar că poezia are o logică a ei, care nu poate fi „verificată" prin logica raţiunii, propoziţia nu stîrneşte obiecţii; dacă însă împingem lucrurile mai departe şi pretindem că expresia poetică e un mod de a se manifesta al omului care scapă cu totul de sub controlul raţiunii, afirmăm ceva ce este în contradicţie cu întreaga experienţă umană, întrucît, în ultimă instanţă, orice activitate a omului e cenzurată de raţiunea sa. Amintim cu acest prilej că definind poezia a cărei expresie obscură e justificată de conţinutul ei, Al. Philippide însuşi vorbeşte de „căutări cu porniri şi întoarceri pe căile crepusculare ale memoriei", deci de un efort la care raţiunea participă, întrucît memoria umană tocmai prin aceea şi este umană pentru că, şi atunci cînd se consumă în lumea simţurilor, este mereu ordonată de raţiune. În consecinţă deci, exprimînd simţirea omului poezia va reflecta întotdeauna şi ideologia lui, iar dacă e aşa, valoarea poeziei nu va putea fi niciodată evaluată fără a se lua în consideraţie şi valoarea ideologiei care o alimentează. Altceva e că valoarea poetică nu se confundă niciodată cu valoarea acestei ideologii, că e altceva şi că urmează deci să fie apreciată doar cu măsura care-i este inerentă. Aşadar, deşi pare paradoxal, dar, aşa cum o explica şi Lenin într-o scrisoare către Gorki, urmează deci că pe o bază ideologică anacronică se pot ridica opere poetice autentice, dar şi atunci valoarea lor absolută, deci socială, nu va putea să nu fie alterată de scăderile ideologice. Pentru că, deşi se constituie doar ca valori estetice, operele de artă trăiesc doar prin ecoul pe care-l au în societate şi în consecinţă nu pot fi apreciate decît ţinîndu-se seamă de *toate* nevoile ei.

În lumina acestei din urmă afirmaţii ne încumetăm să facem încă două remarci. În primul rînd — între o anumită obscuritate a expresiei şi lipsa de accesibilitate nu credem că există în mod obligatoriu un raport de proporţionalitate directă. În epoca noastră socialistă — indiferent de grupe de sensibilităţi — poetul tinde să se adreseze poporului. Pentru că „ noaptea, nemărginirea, toate asociaţiile obscure dar persistente ale amintirii, toate avînturile nelămurite ale inimii, bucuria fără obiect definit, mîhnirea fără motiv concret şi imediat..." nu sînt „privilegii" ale poetului, ci, poate altfel potenţate, ele pulsează în fiecare trăire şi se manifestă şi ele nu în sine, ci tot în raport cu experienţa socială, iar în cazul ţării noastre în raport cu grandioasele şi însufleţitoarele realizări ale poporului. Oricît de „obscure" ar fi sugestiile poeziei, dacă nu exprimă nimic din avîntul epocii ele nu pot găsi cale către inimile oamenilor muncii, nici chiar dacă aceştia aparţin aceleiaşi grupe de sensibilitate cu poetul. Lipsită de accesibilitate nu este deci poezia obscură, pentru că în aparenţă „se înţelege" mai greu, ci acea poezie, fie şi „limpede", care nu exprimă nimic din tumultul epocii.

În al doilea rînd, fie că o vor sau nu poeţii, poezia este arta cuvîntului, iar limba nu se foloseşte doar în poezie, ci şi pentru comunicarea ideilor. Derutantă este uneori nu poezia aşa-zis ermetică (dacă e de calitate), ci acea poezie pe care ascultînd-o sau citind-o capeţi senzaţia că poetul nu a ţinut seamă de ceea ce atît de sugestiv o spune Al. Philippide: „cuvintele nu vin chiar aşa de uşor atunci cînd încerci să exprimi frămîntările din adîncurile

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sufletului, drumul întortochiat şi frînt al amintirii, rătăcirile prin labirintul visului...". Oricare ar fi cuvintele, ele au doar sensurile lor, independente de voinţa poetului, sensurile pe care poetul le poate doar nuanţa, dar nu le poate schimba. Cînd învelişul de cuvinte are menirea doar a sugera simţurile ascunse, a nu se ţine seamă de sensul cuvintelor, înseamnă a pune în primejdie eficienţa comunicării, care este, aşa cum s-a văzut, de alt ordin decît cel raţional. Ca să te poţi scufunda în oceanul simţirilor răscolite de poet, trebuie să-ţi laşi mintea să se odihnească. Cînd verbul poeziei contrazice conţinutul ei emoţional, eficienţa incontestabil scade.

Acestea sînt cele cîteva observaţii care ne-au fost sugerate de *Însemnările despre valoarea poetică* ale lui Al. Philippide. Le-am făcut în speranţa că astfel am subliniat şi mai mult importanţa comunicării, convingerea noastră fiind că numai intervenţiile de felul acelora pe care le-am comentat pot stimula realmente creaţia, contribuind la îmbogăţirea ei iar, în consecinţă, şi la exprimarea mai profundă şi mai înaltă a marilor înfăptuiri umane la care ne-a fost dat să participăm.

Mihai Novicov

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA: „*Eminescu*"

În lucrarea sa despre viaţa marelui nostru poet naţional [1], destinată colecţiei „Oameni de seamă", într-o notă de la urmă, intitulată „În loc de postfaţă", Zoe Dumitrescu-Buşulenga apreciază în acest fel rezultatele muncii sale: „cartea de faţă e doar o verigă fără strălucire, ne place s-o spunem noi înşine, care abia îndrăzneşte să se integreze în lanţ după excepţionala realizare a lui George Călinescu despre viaţa şi opera lui Mihai Eminescu, scrisă cu mai bine de un sfert de veac în urmă. Veriga de acum nu are, poate, decît un singur merit: acela de a stîrni pe alţi istorici şi critici literari la publicarea a cît mai numeroase lucrări, mai bune, mai adînci, despre poetul naţional". Închinîndu-ne cu respect în faţa modestiei, considerată a fi, şi pe drept cuvînt, podoaba cea mai de preţ a oricărui literat, ne permitem totuşi să nu fim de acord cu colega noastră. Lucrarea ei are, indiscutabil, o valoare independentă, derivînd în primul rînd din destinaţia efortului. Zoe Dumitrescu-Buşulenga a scris pentru tineret, pentru a-i oferi posibilitatea să se inspire din viaţa şi opera marelui poet. În consecinţă, volumul merită să fie judecat, după a noastră părere, cel puţin din trei puncte de vedere: literar, ştiinţific şi didactic. Ceea ce vom şi încerca în cele ce urmează.

Autoarea s-a angajat să redacteze o „istorie" a vieţii lui Eminescu. Cu alte cuvinte, bazîndu-se pe documente, dar fără a se referi mereu la ele întrucît textul trebuia să fie literar şi nu ştiinţific în sensul strict al cuvîntului, să reconstituie întîmplările din care să se închege, legată şi pe cît se poate completă, viaţa unui fiu ilustru al poporului nostru. Privit din acest punct de vedere, volumul are indiscutabile calităţi dar şi cusururi. Redactarea e în general cursivă, plăcută la lectură, antrenantă. Totodată, deşi lucrarea e lipsită de aparatul critic, se simte că are o „acoperire" ştiinţifică solidă. Autoarea nu-şi permite să romanţeze, să inventeze fapte plauzibile, ci se mărgineşte să „redea" datele în general cunoscute într-o com-

[1] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Mihai Eminescu*, colecţia „Oamenii de seamă", Editura tineretului, Bucureşti, 1963, 284 p.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poziţie originală, bine condusă. Supără însă puţinătatea faptelor. Cantitativ, în text predomină explicaţiile, uneori necesare, dar care, din exces, devin obositoare, printre altele şi pentru că nu cadrează cu „genul" ales. Din moment ce nu e o analiză — cum o confirmă în amintita postfaţă şi autoarea — lucrarea trebuia să se fi bizuit preponderent pe fapte de viaţă. Aici însă se pare că autoarei i-a lipsit curajul necesar, ea preferind să ocolească împrejurările mai dificile, în aparenţă penibile. Astfel colega noastră a adus şi tributul său unei prejudecăţi, oarecum încetăţenite, potrivit căreia o viaţă de om e cu atît mai exemplară cu cît e mai lipsită de umbre. Nouă ni se pare că astfel, cum s-ar zice, „pieptănate", biografiile „oamenilor de seamă" pierd din eficienţa lor educativă. Doar fiecare personalitate se afirmă prin lupta, întotdeauna titanică, pe care o dă. În afara luptei nu poate exista sublimul. Iar sublimul vieţii lui Eminescu era tocmai lupta creatorului de geniu împotriva condiţiei de viaţă care-i apasă cu plumbul mizeriei — materiale şi morale — aripile poeziei. Ni se pare că în splendida reliefare tocmai a acestui component al vieţii lui Eminescu stă marele exemplu pe care ni l-a oferit George Călinescu.

Într-altfel, către aceeaşi concluzie ne conduce şi logica interioară a lucrării pe care o recenzăm. Zoe Dumitrescu-Buşulenga se pare că a intuit bine care trebue să fie axul principal al „povestirii" sale atunci cînd a sugerat de la bun început că va prezenta viaţa lui Eminescu în lumina concepţiei potrivit căreia viaţa oricărui om de seamă e mare în primul rînd prin pasiunea cu care el o închină unui ideal înalt. Dorinţa aprigă de a trăi o astfel de viaţă se simte pregnant că l-a stăpînit pe Eminescu în prima parte a existenţei sale, cînd o visa închinată poporului, cauzei naţionale, progresului ţării. Cu multă pricepere autoarea adună faptele prin care se reliefează această „ardere" interioară a sufletului eminescian: poemul *Epigonii*, năzuinţa de a continua opera începută de înaintaşi, activitatea înflăcărată pentru pregătirea demonstraţiei naţionale de la mănăstirea Putna, aderiunea la spiritul revoluţionar al vremii, apologia luptei proletare şi altele. Au urmat dezamăgirile. Sîntem întru totul de acord cu Zoe Dumitrescu-Buşulenga atunci cînd ea refuză să interpreteze finalul poemului *Împărat şi proletar* doar ca un „adaos" în contradicţie cu ceea ce-l precede. Adevărul — cum autoarea o şi arată — e mult mai profund şi mult mai complex. Filozofia idealistă germană, în special a lui Schopenhauer, i-a permis lui Eminescu să „împace", cel puţin pentru sine însuşi, setea niciodată potolită de dreptatea socială cu imposibilitatea aparentă (confirmată de căderea Comunei) de a se ajunge în înlăturarea relelor din viaţa socială. „Acceptarea" realităţii timpului său se putea produce în mintea lui Eminescu doar prin reducerea ei la mărimi infinitezimale, prin raportarea la perspectiva infinită în spaţiu şi în timp. Pentru ca strigătoarele nedreptăţi din jur să-l poată lăsa „nepăsător şi rece", Eminescu *trebuia* să se consoleze cu convingerea că

„Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adîncă,
Avem clipa, avem raza, care tot mai ţine încă...
Cum s-o stingă, totul piere, ca o umbră-n întuneric
Căci e vis al nefiinţei universul cel himeric..."

Că această concluzie profund umanistă dar şi plină de nobilă disperare se prefigurează în *Înger şi demon*, dar mai ales în *Împărat şi proletar* e în afară de discuţie şi Zoe Dumitrescu-Buşulenga are de o mie de ori dreptate cînd susţine că finalul poemului *Împărat şi proletar* explică, la fel ca şi *Înger şi demon* — „orientarea poetului şi gînditorului social, care a pierdut orice speranţă de îndreptare a relelor lumii, în spre idei filozofice, consolatoare prin ţesătura lor metafizică, puţin accesibilă filistinilor" (p. 146).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar dacă poetul „a pierdut orice speranţă în îndreptarea relelor lumii", dacă filozofia pe care încercase să se întemeieze avea în fond — şi asta este ! — doar rolul unui factor consolator, indispensabil creatorului de geniu pentru a putea justifica în continuare faţă de el însuşi efortul său demiurgic, dacă, aşa cum o arată autoarea lucrării recenzate, participarea la lupta politică a conservatorilor niciodată nu s-a constituit în viaţa lui Eminescu ca un scop, ci era doar cadrul pe care l-a găsit pentru a putea irupe din cînd în cînd din mintea şi inima sa torente de revoltă socială, niciodată stinsă, atunci care era după reîntoarcerea din Berlin *scopul* vieţii lui Eminescu? S-a resemnat oare el, marele geniu, de a-şi mai închina viaţa unui ideal înalt, s-a împăcat oare cu ideea că va trăi şi atît, oricum? Nu mai era şi în continuare viaţa lui o luptă? Poate greşim, dar am rămas cu impresia că Zoe Dumitrescu-Buşulenga înclină către această concluzie, susţinînd ceva mai departe, tot în legătură cu *Împărat şi proletar* că „ultima versiune, aceea în care opera a văzut lumina tiparului, prefigurează .... *curba descendentă a gîndirii poetului*" (p. 160, sublinierea mea *M.N.*). Curba descendentă (! !) aflîndu-se cea de pe care Eminescu a creat *Scrisorile*, *Luceafărul*, *Glossa*? E greu de acceptat aşa ceva.

Îndrăznim să propunem o altă explicaţie : eşuînd pe planul vieţii sociale, Eminescu şi-a creat un alt ideal major, alt scop al vieţii : poezia. Ceea ce era în perfectă concordanţă cu idealul estetic romantic la care aderase (Zoe Dumitrescu-Buşulenga explică pe larg procesul transformării titanismului eminescian în demonism romantic, şi, pe cît ni se pare, aceste explicaţii, şi competente şi profunde, confirmă ipoteza noastră). Poezia va deveni de acum înainte *singura* preocupare majoră a poetului, calea desăvîrşirii pe care şi-a ales-o. (Între altele, credem a găsi o confirmare a interpretării noastre şi în cantitatea imensă de poezii de înaltă valoare artistică pe care totuşi Eminescu n-a încredinţat-o tiparului în timpul vieţii. Extrema exigenţă a fost o consecinţă a hotărîrii de a se realiza în folosul poporului său, dăruindu-i o operă desăvîrşită din toate punctele de vedere.) Dar închinîndu-şi viaţa acestui nou scop înalt, inevitabil, Eminescu s-a angajat într-o nouă luptă tot atît de titanică împotriva meschinăriei şi a trivialităţii din jurul său. Oricît de înalte şi abstracte, oricît de îndepărtate de realitate ar fi idealurile unui poet, el e dator totuşi să trăiască în sensul cel mai terestru al cuvîntului. Şi atunci, firesc, va năzui să creeze în jurul său un mediu cît mai prielnic creaţiei poetice. Mulţi au observat, iar autoarea volumului despre care discutăm a demonstrat-o strălucit, că Eminescu, întocmai ca şi Demonul său căuta în dragoste o consolare pentru înfrîngerile suferite în bătăliile sociale. E perfect adevărat, dar nu e tot adevărul.

Eminescu, din momentul în care poezia a devenit singurul scop al vieţii sale, avea nevoie de dragoste şi pentru că prin dragoste se putea scufunda în elementul propriu creaţiei. Vom mai menţiona observaţia făcută de mulţi cunoscători că Veronica Micle a fost singura iubire a lui Eminescu, dar că în lipsa ei simţea nevoie să dedice altor femei poeziile tot de ea inspirate. Şi asta e adevărat, dar din nou adevărul nu e întreg. Pentru Eminescu, dragostea însăşi, dragostea ca o stare sufletească era organic necesară împlinirii scopului vieţii sale. De aceea caută dragoste, cum caută un om însetat apa şi de aceea, cum cu mult înaintea noastră a demonstrat-o G. Călinescu, a irosi hîrtia pentru a stabili care anume persoană a inspirat cutare poezie a lui Eminescu e zădărnicie.

Contemporaneitatea, mai ales cei aflaţi în jurul poetului, nu l-au înţeles. Şi deşi preţuiau talentul său (talentul şi nu geniul !) parcă au făcut tot posibilul pentru a-l împiedica să găsească mediul prielnic împlinirii misiunii sale pe pămînt. Împotriva acestei „ostilităţi binevoitoare" marele poet trebuia să lupte cu înverşunare şi lupta era cu atît mai grea cu cît trebuia să fie dusă împotriva unor oameni care cu toată sinceritatea credeau că preocupîndu-se pentru a-i găsi o slujbă lui Eminescu îl ajută. De fapt, îl frînau şi-i paralizau avînturile, iar pentru a se răzbuna, pentru a se putea simţi cît de cît în elementul propriu poeziei, poetul era împins către acele evadări care pînă la urmă s-au dovedit a fi fatale existenţei sale fizice. Iată de ce credem

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

noi că evitarea, oarecum pudică, a acelor laturi din viaţa lui Eminescu prin care poate fi ilustrată a doua mare bătălie dată de poet, nu poate contribui la reliefarea existenţei sale sublime. Lupta împotriva „orînduielii cele crude şi nedrepte" a continuat pe alte planuri, dar omul a fost din nou înfrînt. Însă sfîrşitul lui tragic a fost de o măreţie fără seamăn. Cînd G. Călinescu spune, referindu-se la ultimele luni din viaţa poetului, că în ospiciul „Caritas" al doctorului A. Suţu „poetul petrecu cîteva luni de visare dementă, euforistică şi viziuni paradiziace, unice clipe de adevărată fericire în viaţa sa zbuciumată", oricît de amare ar fi aceste rînduri ele închid un adevăr grandios. Duşmanii au făcut tot posibilul pentru a-l împiedica pe Eminescu să împlinească al doilea mare ideal al vieţii sale — să înzestreze literatura românească cu o operă de geniu — şi în aparenţă l-au învins — povara s-a dovedit a fi prea grea chiar pentru creatorul *Luceafărului* — ca să devină fericit trebuia să ajungă la balamuc; dar dacă omul a fost zdrobit, poetul a învins — opera pe care o visa a fost creată, inegalabilă, triumfătoare.

Aşa stînd lucrurile, credem că Zoe Dumitrescu-Buşulenga a procedat bine înfăţişînd viaţa lui Eminescu în primul rînd ca viaţa unui poet de geniu, oprindu-se îndelung — pe baza materialelor rămase de la poet — asupra procesului de gestaţie şi de evoluţie a diferitelor teme şi proiecte literare — de la primele însemnări fugare pînă la forma desăvîrşită. Şi a avut dreptate acordînd o atenţie mai mare postumelor, tocmai pentru că prin ele putea să pătrundă mai lesne în laboratorul intern de creaţie al aceluia despre care a scris. Din acest punct de vedere noi nu vedem ce am putea reproşa autoarei, decît, poate, excesul de explicaţie despre care am mai amintit, cît şi unele mici concesii făcute acelora care nu-şi pot închipui biografia unei poet fără „analize" literare. Cîteva dintre acestea realizate — şi era de neînlăturat să fie aşa, dat fiind cadrul lucrării — la nivelul unor compuneri aproape şcolăreşti, sînt banalele rezumate ale unor consideraţii arhicunoscute despre *Scrisoarea a III-a* (p. 244—245), *Glossa* (p. 256—258), *Luceafărul* (p. 258—262) şi altele. Dar asemenea, îndepărtări de la ţinuta generală a lucrării sînt rare şi au în cuprinsul întregului o greutate specifică neînsemnată. Încolo, istorisind viaţa lui Eminescu, autoarea a realizat şi un remarcabil tablou al operei sale în evoluţie, încadrînd-o, după părerea noastră, ireproşabil în procesul de dezvoltare al literaturii române şi al celei universale. În special ni se pare interesantă şi bine argumentată concluzia potrivit căreia, deşi în ansamblu opera lui Eminescu este prin excelenţă romantică, „orientarea marelui poet către geniul satiric în ultima etapă a vieţii n-a fost dictată numai de mizeria propriei existenţe sau de veninul acumulat în anii de dezamăgiri profunde, ci şi de conştienta lui subordonare la necesitatea unei arte de o concepţie şi de o factură mult mai realistă" (p. 192). Ne-am încumeta să adăugăm că în această abia perceptibilă, dar cu atît mai substanţială, împletire organică a romantismului cu exigenţele noi ale realismului critic rezultă şi excepţionala originalitate a operei eminesciene. De altfel şi Zoe Dumitrescu-Buşulenga revine în capitolul concluziv asupra ideii sale, ni se pare că în acelaşi sens, atunci cînd conchide că „travaliul poetului, de necuprins pentru noi, este şi garantul geniului, dar şi corolarul unei concepţii foarte înalte despre artă. *Unde vei găsi cuvîntul ce exprimă adevărul*, versul plin de anxietăţile creatorului mare, cuprinde datul central al practicii eminesciene, pivotul unei concepţii realiste despre artă, care integrează, totalitar, fondul de idei şi forma lor aferentă. Prin aceasta, cel mai mare creator al nostru trădează impulsul său major spre o artă cît mai apropiată de adevărurile ultime, complexe ale vieţii, spre o artă realistă. Aşa se explică legătura lui de prietenie şi artă cu Slavici, Creangă şi Caragiale, cei mai mari realişti critici români, împinsă pe făgaşul artei lor realiste, cu profund caracter popular, de acest romantic prin temperament, cultură şi metodă de creaţie, dar realist înţelegător al necesităţilor artei contemporane româneşti".

Am găsit potrivit să încheiem cu acest lung citat consideraţiile noastre, întrucît ni s-a părut că e semnificativ pentru justeţea concluziilor la care a ajuns autoarea. Lucrarea în întregime e un vast eşafodaj pe care concluziile se sprijină temeinic. Fără a epuiza tema, ocolind

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

părţile ei mai dificile, Zoe Dumitrescu-Buşulenga a reuşit totuşi nu doar să adauge o verigă în lanţul lucrărilor închinate vieţii şi operei marelui poet, dar şi să pună la dispoziţia tineretului un volum în care cele mai multe învăţăminte necesare sînt extrase cu pricepere şi talent dintr-un exemplu ilustru. Este un rezultat pentru care autoarea nu poate fi decît felicitată.

Mihai Novicov

Ion Creangă. Documente noi. Ediţie îngrijită şi studiu introductiv de GHEORGHE UNGUREANU. E.P.L., 1964.

Scriind despre „Junimea", Iacob Negruzzi şi G. Panu au prilejul să evoce figura lui Ion Creangă. Mihai Sadoveanu, Ion Slavici, Artur Gorovei, Emil Gîrleanu contribuie şi ei cu amintiri personale la cunoaşterea lui. Magistratul Gr. I. Alexandrescu, prieten şi admirator al povestitorului humuleştean, în prima ediţie de la Iaşi a operei acestuia îi face portretul moral cu o pioasă vibraţie lirică. Preotul D. Furtună publică scrisori şi mărturii în revistele „Ramuri" şi „Făt-Frumos" în 1926 şi 1927. Între aceeaşi ani, în „Junimea Literară" şi în „Făt-Frumos", Leca Moraru, pe baza documentelor şi a corespondenţei, aduce unele precizări referitoare la familia lui Creangă şi la relaţiile lui literare în cadrul societăţii „Junimea". Prin lucrarea lui Jean Boutière, tipărită la Paris în 1930, Ion Creangă, artistul şi omul, este integrat în dimensiunile vaste ale creaţiei europene. Poveştile lui sînt studiate şi apoi comparate cu variantele existente la alte popoare. Consultînd arhivele, Lucian Predescu în 1932 şi Nicolae Ţimiraş în ediţiile din 1933 şi 1941, întocmesc monografii în care documentul propriu-zis este adesea copleşit de descrieri romanţate. Pentru prima oară, în 1938, este tipărită *Viaţa lui Ion Creangă* de G. Călinescu. Revăzută în ediţia din 1964 şi întregită cu un capitol substanţial, cartea cuprinde biografia scriitorului şi analiza operei. Autorul ei, plecînd de la interpretarea modernă a documentelor, ilustrează totodată concepţia lui superioară despre istoria literară. În ultimele două decenii, opera lui Ion Creangă, retipărită în tiraje uriaşe, a fost supusă unor cercetări istorico-literare care au lărgit şi au completat pe cele anterioare, aducînd noi contribuţii la înţelegerea sensurilor ei fundamentale.

Cu volumul de „documente Creangă", Gheorghe Ungureanu, directorul Arhivelor Statului din Iaşi, a întreprins o acţiune foarte utilă pentru cercetătorul istoric-literar, dar nu numai pentru el. Cartea se citeşte cu interes chiar de un nespecialist. Aparenţa de uscăciune pe care ar putea-o avea pagina la prima vedere prin înşiruirea de documente transcrise exact, fără nici un comentariu ajutător, dispare pe măsura înaintării în lectură. Chiar şi tabelele statistice, care consemnează în cifre numărul locuitorilor, de la boieri la birnici, robi, negustori ori supuşi străini, cît şi venitul pe an după morile de apă, velniţele lucrătoare, crîşme şi băcălii, pot fi urmărite cu interes. În contextul general al cărţii, astfel de tabele care fixează în limbajul pitoresc al anilor 1829 şi 1830 cu exactitate de „statisticească ştiinţă" pînă şi situaţia atmosferică într-o formulă tip ca aceasta: „climă rece şi văzduhul curat şi nesupus lipicioaselor boale", deschid perspectivă pentru o mai bună cunoaştere a regiunii în care s-a născut şi a trăit Ion Creangă.

Acte de naştere şi de cununie, diferite cereri şi jalbe, hîrtii privind starea materială a familiilor Ciubotaru şi Creangă, pornind de la strămoşul din partea mamei consemnat în catagrafia Moldovei din 1774, dau informaţii preţioase despre neamurile scriitorului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În privinţa scriitorului însuşi există un bogat material informativ din timpul cît frecventa „şcoliţa" din Humuleşti şi Broşteni pînă la seminarul din Iaşi. Foarte multe documente se referă la conflictele cu clerul din timpul diaconiei, la cariera de institutor şi de editor de manuale şcolare a lui Creangă, la pregătirea pedagogică cît şi la viaţa sa personală.

Prima ediţie publicată în 1940 număra 142 de documente grupate după conţinut. Ediţia din 1964 este nu numai o reluare, ci şi o amplificare a volumului anterior. Documentele, în număr de 257, sînt acum dispuse cronologic şi acoperă o perioadă de peste două sute de ani, căci Gheorghe Ungureanu nu s-a mulţumit să culeagă informaţii care să privească în exclusivitate pe scriitor şi familia sa, ci a extins mult cercetarea asupra satelor Humuleşti şi Pipirig, asupra localnicilor, mai cu seamă cînd unii dintre ei, ca Popa Duhu, au intrat în literatură prin talentul de povestitor al lui Creangă.

A doua ediţie de documente este valoroasă şi pentru contribuţia ei la stabilirea adevărului asupra istoricului satelor mai sus amintite. Porunca lui Constantin Nicolae-Voevod din 1743 către vel-vornicul Iordache Ruset ca să judece „pricina" dintre Mănăstirea Secul şi humuleşteni, „cartea" prin care acelaşi domn întăreşte mănăstirii dreptul de a stăpîni un loc de lîngă Tîrgu-Neamţ, hrisoavele prin care erau stabilite tîrgoveţilor împovărătoare îndatoriri către biserică, jalbele poporenilor împotriva boierescului, împotriva abuzurilor călugărilor şi a vechililor sînt mărturii pe baza cărora Gheorghe Ungureanu a putut să corecteze în studiul său introductiv afirmaţia lui Creangă din *Amintiri* (reluată şi exploatată de unii cercetători), că Humuleştii ar fi fost sat răzăşesc. Sprijinindu-se pe documentele descoperite de cercetătorul ieşean, G. Călinescu revede formularea din prima ediţie a cărţii sale şi precizează la capitolul „strămoşi, părinţi, fraţi, surori" din ediţia din 1964 că humuleştenii sînt „răzeşi fără pămînturi". „Răzeşi e un fel de a vorbi. Humuleşti, Pipirig, Galu, Plotonul, Tîrgul-Neamţului însuşi erau moşii ale Mănăstirii Neamţ". Locuitorii plăteau dare „din toate" către susnumitul aşezămînt. „Glas şi îndrăzneală n-am avut a ne arăta cu jalobă stăpînirei", scriu locuitorii din Galu şi Pipirig în 1833. În 1849 humuleştenii cer dreptate „departamentului Trebilor Dinlăuntru" pentru „jaful" suferit din partea arendaşului. Într-o altă reclamaţie ei scriu : „Fiindcă şi părintele dumisale, serdarul Iordachi Stan se află cilen ţinutului şi dumnealui Dumitrache cantăler şi cea ce au vroit, acee au închipuit asupra noastră : răpire şi bătăi cumplite cu harapnicele, eşind din pontul şi tocmala ce au avut cu sfînta Mănăstire Neamţul, aflîndu-să cu putere mare asupra ţinutului". În urma jalbelor, o comisie de anchetă dă în vileag în 1848 metodele sîngeroase aplicate de arendaşi pentru constrîngerea locuitorilor din Pipirig : „Gheorghe Ceaîpău s-au bătut în două rînduri cu pielea goală, în vremea ernei, şi, neflind apă, s-au pus omăt peste trup şi s-au făcut omătul negru tot bătîndu-l."

Documente noi în legătură cu familia lui Creangă sînt destul de puţine faţă de cele deja existente în prima ediţie. Jean Boutière şi Nicolae Ţimiraş amintesc în monografiile lor de un Mihai Creangă, strămoş pe linie maternă, semnalat de urmaşii scriitorului. Asupra existenţei acestuia şi cei doi cercetători au îndoieli. Gheorghe Ungureanu nu îl găseşte pe Mihai Creangă în nici unul din actele descoperite în arhivă. În schimb, el aduce precizări în legătură cu situaţia materială în 1852 a unor negustori din Humuleşti, printre care figurează şi tatăl scriitorului, căruia i se eliberează „patentă" pentru a dobîndi „fără sminteală" drepturile care îi reveneau ca oricărui negustor „din starea a treia".

Pentru anii cît a învăţat Creangă la şcoalele din Humuleşti şi Broşteni, Gheorghe Ungureanu completează ştirile cu cîteva documente revelatoare pentru situaţia generală a învăţămîntului în acel timp. Raportul din 10 martie 1847 dezvăluie conflictul dintre şcoala bisericească şi cea laică. Alte două rapoarte, cu date diferite, unul din februarie 1848 şi altul din iunie 1850, semnalează cu dubioasă activitatea înimosului învăţător Nicolae Nanu, care preda la şcoala înfiinţată de logofătul Alecu Balş „limba naţională, scrierea şi cetirea" în afară de psal-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tire şi rînduielile slujbei bisericeşti. Este perioada de după 1848, cînd orice activitate care nu intra în vederile bisericii era îndeaproape supravegheată. În cuprinsul volumului din 1964 există un extras din „anaforaua" mitropolitului către domn în legătură cu învăţămîntul copiilor de ţărani. Ei puteau învăţa la preotul parohiei fără plată „de-a rostul toţi de laolaltă împărăteasca rugăciune *Tatăl nostru...*".

Despre şcoala din Humuleşti nu există nici o ştire în ediţia de documente din 1940. Ea este semnalată abia în ediţia a doua cu prilejul transcrierii averii bisericii Sfîntul Neculai după catagrafia din 1848. Şcoala a fost înfiinţată de un preot Ioan, iar două chilii de lîngă cimitir ţineau loc de clasă.

În legătură directă cu persoana lui Ion Creangă informaţii noi sînt relativ puţine faţă de bogatul material informativ deja existent în prima ediţie. Avea dreptate G. Călinescu cînd încă în prefaţa cărţii sale din 1838 atrăgea atenţia că descoperiri noi nu se mai pot face decît foarte puţine şi nici acelea de un interes capital, ele putînd să corijeze nişte date fără să modifice viziunea de ansamblu asupra scriitorului, aşa cum s-a întîmplat şi în cazul lui Eminescu. Gheorghe Ungureanu găseşte şi adaugă cereri, contracte, adrese din vremea cît Creangă a fost diacon la Golia, institutor la Trei Ierarhi şi la şcoliţa din Sărărie, programul zilelor de clasă interesant pentru a cunoaşte metoda de învăţămînt în 1865, raportul elogios al revizorului V. A. Ureche din 1869 care considera şcoala primară din Trei Ierarhi „cea mai bună din toată România". Despre clasa condusă de Creangă raportorul declară : „Clasa I-a din Trei Ierarhi şi-a făcut datoria nu d-a face cetitori etc., ce d-a pregăti terenul animei şi al minţei şi d-a arunca sementă bună în ele, sementa care, rourată cu roua cetirei şi scrierei, să crească floarea culturei adiverate, intelectuale şi morali".

Ediţia din 1964 cuprinde două articole transcrise după ziarele „Convenţiunea" din 26 februarie 1868 şi „Curierul de Iaşi", nr. 6 din 1868 în legătură — cel dintîi cu frecventarea de către preoţi a sălilor de teatru, cel de-al doilea cu interdicţia slujitorilor altarului de a trage cu puşca, ambele vizînd pe diaconul Creangă.

Faptele care l-au dus pe Creangă la conflictul cu autorităţile bisericeşti — lepădarea hainelor preoţeşti, tăierea pletelor, mersul la teatru, împuşcarea ciorilor de pe clopotniţa mănăstirii Golia —, incriminările consistoriale cît şi justificările diaconului răzvrătit au fost consemnate de toţi comentatorii biografiei lui. Gheorghe Ungureanu are meritul de a fi descoperit şi publicat în întregime în volumul din 1964 referatul consistoriului Mitropoliei Iaşi privitor la „relele purtări" ale lui Ion Creangă, caterisirea lui din diaconie, ordinul Ministerului Cultelor şi al Instrucţiunii Publice în legătură cu destituirea din postul de institutor. Gheorghe Ungureanu semnalează un dosar al cărui conţinut era legat tot de aceste „rele purtări" ale lui Creangă, cunoscut şi publicat de D. Furtună, dar dispărut ulterior. El bănuieşte că în 1939, cînd arhiva Mitropoliei a fost scoasă dintr-un beci în care putrezea şi adusă la Arhiva Statului din Iaşi, dosarul n-a mai fost găsit.

După îndepărtarea din slujbă, situaţia materială a lui Creangă a fost din cele mai grele. În volumul de documente din 1964 există cîteva hîrtii care dovedesc greutăţile prin care a trecut scriitorul. Pus în imposibilitatea să-şi mai ţină feciorul intern la şcoala militară, în 1872 el cere Primăriei din Iaşi un certificat de paupertate.

Memoriul înaintat de Creangă Ministerului Cultelor în 1872 în legătură cu destituirea lui din învăţămînt este preţios pentru definirea personalităţii scriitorului. Creangă se dedicase la modul cel mai sincer carierii didactice. Se îngrijea ca şcoala să aibă local bun şi mobilier necesar. Pe elevi îi învăţase înainte de toate să judece. Pe lîngă „cunoaşterea literelor şi însonarea silabelor", prevăzute în programele şcolare, el îi obişnuise pe elevi ca predicile morale să fie „resonate" chiar de ei. Dacă la data cînd s-a iscat conflictul cu biserica Ion Creangă era „plictisit de diaconia care nu-i aducea mare folos real", după cum spune G. Călinescu, nu aceleaşi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

erau sentimentele lui faţă de cariera didactică, în care avea mare încredere. Toate rapoartele inspectorilor la adresa lui erau elogioase. A. Naum scrie ministerului chiar în anul destituirii lui Creangă : „ca institutore, acest om era neimputabile". Atribuindu-i-se o seamă de vini, scriitorul încearcă să se apere : „N-am fost eliminat din cler, că nu era pentru ce ; căci părul fiind vegetabil, poate creşte iarăşi la loc". Creangă suferea pentru că s-a „farmat cariera unui om tocmai în momentul cînd el, ca învăţător, luasă o rezoluţiune în adevăr demnă, fiindcă nu mai era acoperită de schima făţăriei". Deşi memoriul a fost scris într-un moment greu al vieţii sale, Creangă îşi expune cu demnitate situaţia. El nu mai este umilul diacon care în 1860 înainta Mitropoliei, într-un limbaj incoerent, „plecată şi lăcrămătoare suplică", înspăimîntat fiind de ameninţările „iconomului" Ioan Grigoriu, socrul său. Adresîndu-se Ministerului Cultelor în 1872, Creangă îşi analizează pe etape viaţa, de cînd a intrat în tagma preoţească pînă la destituirea sa din învăţămînt. Memoriul este o vehementă denunţare a clericalismului. Întreaga expunere se sprijină pe o idee : „adevărul este că în contra mea de mult a fost întinsă o persecuţiune pentru ideile mele de progres." Afirmaţia lui exprimă o realitate. Dascălul cu vederi înaintate, care învăţa pe elevi să judece încă din primii ani de şcoală, activa şi în cadrul Societăţii pentru învăţătura poporului român. Pe un afiş din februarie 1874, publicat pentru prima dată tot în ediţia de documente din 1864, numele lui Creangă este trecut alături de alţi profesori care s-au oferit să predea cursuri gratuite pentru adulţi.

Un act descoperit de Gheorghe Ungureanu, folosit şi de G. Călinescu în ediţia a doua a monografiei sale, este acela în care Ecaterina Vartic cumpărase în 1879 cu preţ de cincizeci de galbeni locul şi bojdeuca din Ţicău care au aparţinut Mariei Ştefanlu. Tot în acest volum este publicat consimţămîntul lui Creangă şi al soţiei sale Elena la căsătoria fiului lor. La scurt timp după moartea scriitorului, căpitanul Constantin I. Creangă cedează lui A. Naum drepturile tatălui său ca asociat la exploatarea tipografiei naţionale din Iaşi. Ultimele două texte cu care se încheie volumul sînt informaţii de după moartea scriitorului, care nu au fost tipărite în ediţia întîia a documentelor. Unul este un act din 1918 care anunţă constituirea societăţii Ion Creangă ; celălalt este o invitaţie făcută de această societate în 1918 lui G. Enescu pentru a participa la festivalul organizat pentru adunarea de fonduri în vederea tipăririi operei lui Creangă.

În amplul studiu introductiv, Gheorghe Ungureanu comentează toate documentele existente în volum. Unele capitole sau fragmente de capitole sînt reluate identic din prefaţa la ediţia din 1940. În ediţia din 1964, acolo unde este cazul, comentariile autorului se îmbogăţesc nu numai pentru că au fost aduse informaţii în plus, ci şi pentru că autorul interpretează faptele de viaţă prin perspectiva istoriei. Studiul introductiv uşurează citirea ulterioară a documentelor. Gheorghe Ungureanu discută la obiect, cu siguranţa pe care o dă o informaţie riguros ştiinţifică, dar şi cu căldura cercetătorului pasionat de munca sa. Autorul ia atitudine în volumul din 1940 atunci cînd nu este de acord cu unele afirmaţii ale lui Lucian Predescu. În capitolul III, cînd este discutată data naşterii lui Creangă, el consideră că Lucian Predescu greşeşte cînd se bazează numai pe o atestaţie semnată de martori pe a căror vorbe nu se poate pune bază. În capitolul al XI-lea combate afirmaţiile aceluiaşi Lucian Predescu, nesusţinute de documente. În capitolul XIII, pe baza cercetărilor întreprinse în legătură cu activitatea lui Creangă la şcoala din Sărăriе, caută să înlăture confuziile făcute de Lucian Predescu şi de preotul Furtună, confuzii care au influenţat în parte şi pe G. Călinescu din ediţia din 1938. Gheorghe Ungureanu polemizează cu alţi cercetători în ediţia din 1964, atunci cînd ajutat de documente poate demonstra că Humuleştiul nu este un sat vechi de răzeşi : „Documente autentice, păstrate cu grijă în bogatele noastre arhive, ne arată situaţia reală a locuitorilor din Humuleşti şi Pipirig, sate care niciodată n-au fost răzăşeşti..." În privinţa zilei de naştere a scriitorului, încertă chiar şi pentru Gheorghe Ungureanu, se fixează asupra datei de 10 iunie 1839, reexplică motivele care l-au determinat să facă această alegere şi transcrie atît actul de naştere al lui Ion Creangă, cît şi al Smărăn-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

diţei, venind în contradicţie astfel cu toţi cercetătorii care au scris despre Creangă înaintea lui. Tot pe baza documentelor, Gheorghe Ungureanu rectifică unele tradiţii anecdotice: „Socotim inutilă povestea cu sărutul mîinii lui Maiorescu în clasă, în faţa elevilor, cînd acesta i-a dat decretul de numire; documentele ne arată venirea decretului în mod normal, pe cale ierarhică." Cu aceleaşi procedee ajunge să limpezească unele neclarităţi ca, de exemplu, data la care s-a mutat Creangă în Ţicău şi dacă el a fost sau nu proprietarul bojdeucii.

Un bogat material iconografic completează această prețioasă contribuţie la cunoaşterea biografiei lui Ion Creangă.

Cornelia Ştefănescu

Note pe marginea ediţiei *Scrieri* de T. ARGHEZI*

Iniţiativa lăudabilă a Editurii pentru literatură de a tipări opera integrală a scriitorilor noştri contemporani cei mai reprezentativi s-a concretizat, pînă în prezent, în publicarea operelor lui M. Sadoveanu (19 volume) şi Ion Agîrbiceanu (4 volume), în apariţia, între anii 1962—1965, a şapte volume de *Scrieri* argheziene şi începerea seriei *Opere* de G. CĂLINESCU.

Tezaurul creaţiei scriitorilor clasici contemporani este astfel pus la îndemîna noastră şi a generaţiilor viitoare cu pecetea verificării textelor de către autorii înşişi, pe baza viziunii de ansamblu a operei.

Cît priveşte cele şase volume de *Scrieri*, în care e cuprinsă poezia lui T. Arghezi, fiind vorba de o „materie stelară cu o fluiditate specifică" sau de „subtilul grăunte de ceaţă care fuge mereu" — cum spune poetul — stabilirea textului fiecărui poem capătă o importanţă deosebită. Să nu se uite, de asemenea, că T. Arghezi este un „sîrguincios artizan" care-şi slefuieşte permanent versul, ceea ce a dus — cum vom vedea mai departe — la schimbări în structura unor poezii de la o ediţie de alta. Pînă acum, creaţia marelui nostru contemporan a fost într-adevăr amplu cercetată **, dar cu scopul principal de a-i diseca tematica, sensul filozofic şi locul ei în literatura naţională şi universală, acordîndu-se mai puţin spaţiu analizei interioare a artei poetice, încercării de a înţelege „secretul" fascinantei sale poezii. Nu ne îndoim că valoarea acestei ediţii va creşte atunci cînd studii de poetică arghezian vor începe să preocupe pe cercetători.

Cu toate meritele seriei *Scrieri*, pe care ne-am propus s-o studiem, munca filologică asupra poeziei argheziene e departe de a fi încheiată. Ediţia critică rămîne una din sarcinile principale de viitor, dar ea va trebui să pornească în mod necesar de la cele şase volume îngrijite de autor între 1962—1965.

În afara observaţiilor strict „tehnice" pe care le vom face, vom sublinia, în articolul nostru, ori de cîte ori va fi cazul, perspectivele noi care se deschid cercetării de la înălţimea operei poetice integrale.

Observăm de la început că scriitorul nu respectă riguros cronologia în distribuţia poeziilor pe volume. Opera este împărţită pe cicluri, cele mai multe purtînd titlul plachetelor apărute de-a

---

* T. Arghezi, *Scrieri*, 1—6, Editura pentru literatură, 1962—1965.

** Însemnăm studiile mai importante: G. Călinescu, *Tudor Arghezi*, Iaşi, 1939; Pompiliu Constantinescu, *Tudor Arghezi*, Bucureşti, 1940; Şerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, Bucureşti, 1946; Ov. S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, 1960; T. Vianu, *Arghezi poet al omului*, 1964; D. Micu, *Opera lui Tudor Arghezi*, 1945.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lungul anilor. Poetul ne oferă şi cîteva cicluri noi. Astfel, sînt strînse pentru prima oară la un loc „inscripţiile" şi „tîlmăcirile". Alte cicluri sînt abandonate, cum ar fi cele care cuprindeau versuri pentru copii, unite acum, mai firesc, sub titlul de *Copilăreşti*, sugerîndu-se numai starea de creaţie,* ci nu neapărat că ele ar fi destinate copiilor. Cu excepţia cîtorva, nici o poezie nu este datată, nenotîndu-se nici chiar anul de publicare a ciclurilor. O suită de poezii erau strînse sub denumirea de *Carnet-Mai 1944*, deci cu data cuprinsă în titlu. În ediţia de care ne ocupăm, ciclul se numeşte simplu : *Carnet*. Epurarea completă a temporalului poate fi pusă în legătură cu dorinţa autorului de a-i fi cercetată opera unitar, nu pe perioade.

Desigur că acelaşi simţ al unităţii a prezidat şi la transferarea unor poezii dintr-un ciclu în altul. Cîteva exemple : *Seara*, publicată în *Cuvinte potrivite* din 1927, este trecută în *Versuri de seară* din 1962 (titlul ciclului a evoluat şi el de la *Cărticică de seară*, în 1935, la *Stihuri de seară*, în 1936, pentru ca în 1943 autorul să se oprească la *Versuri de seară*.) Am amintit deja că e creat un ciclu nou, *Inscripţiile*, distribuit în volumul al treilea, care în afara poeziilor cu acelaşi titlu mai cuprinde : *Ex libris*, din *Cuvinte potrivite*, *Ora rece* şi *Ora tîrzie* din *Versuri de seară*. Pe de altă parte, ciclul *Cuvinte potrivite* e îmbogăţit, de-a lungul anilor, faţă de ediţia princeps, cu următoarele piese : *Oraş medieval*, *Morţi în cruce a nopţii*, *Epitaf*, *Portret*, *Schivnicie*, *Răzbunare*, *În golf*, *Suiş*, *Voci*, *Creion*, *Psalm*, *Sonet de izbîndă*, *Cei doi orbi*, *Potcovarii*, *Ploaie*, *Maica Scintila*, *Har*, *Cîntec din frunză*, *Timpuri*, *Făclii*, *Bărăganul*, *O zi*, *Priveghere*, *Sfîntule*, *Un cîntec*, *De dincolo*, *Toamnă de suflet*, *Mă uit*, *Cîntec din fluier*, *Nu te teme*, *Epigraf*.

Este de la sine înţeles că toate aceste schimbări au contribuit la rotunjirea ciclurilor, la îmbogăţirea lor tematică. Menţionăm că, la fel ca şi în ediţiile de versuri „definitive" dinainte (1936, 1940, 1943), poetul nu introduce în volum poeziile de debut de la *Liga ortodoxă* şi o parte dintre *Agate negre*, din care totuşi, de-a lungul anilor, a selectat cu zgîrcenie cîteva.

De asemenea, din *Una sută poeme* (Editura de stat, 1947) sînt lăsate la o parte poeziile *Zmîrcul*, *Şi dumneata?*, *Nici suferinţele nu sînt la fel*. Primele două nu au fost reţinute pentru ediţia de *Scrieri* poate pentru că vădesc prea tranşant momente din biografia poetului, iar cea de-a treia deoarece exprimă o concepţie social-istorică vetustă, depăşită prin creaţia ulterioară a scriitorului, şi singulară în opera dinainte de Eliberarea patriei.

Unele cicluri mai vechi, cum ar fi *Buruieni*, au fost dispensate de o serie de poezii care distonau cu unitatea de concepţie, consolidarea cîpătînd şi o semnificaţie evidentă, asupra căreia vrem să ne oprim puţin.

„Din bube, mucegaiuri şi noroi
Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi".

se spune în *Testament*. Sondarea altor zone lingvistice cerute în mod imperios de descoperirea unor noi zone sufleteşti a întredeschis poetului orizonturi vaste. De obicei, în mai toate volumele de critică arghezian, cînd se explică această irumpere de filon cristalin în amestec cu „impurităţi", cu „veninul buruienilor", se indică drept model opera lui Baudelaire, din care Arghezi a şi tradus destul de mult. Nu se pune însă îndeajuns în valoare vina populară atît de evidentă în ciclul în discuţie, legătura între stilul poetului şi limbajul frust al folclorului. Fără a neglija rolul influenţelor, socotim că studiile de critică ar trebui să acorde mai mult spaţiu explicaţiei

* „Poezie, copilărie ..... E singurul cîştig adevărat al celui ce în loc de-o treabă ca lumea îşi pierde vara căscînd gura după năluci ; că nu îmbătrîneşte.." (Prefaţă la ediţia *Versuri alese*, Editura de Stat, 1946).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

interne, mergîndu-se adică mai repede la rădăcinile amare ca bururienile ale poeticii scriitorului, care în nici un caz nu sînt înfipte în grădina marelui scriitor francez, ci în solul naţional.

Cristalizarea mai evidentă a ciclului *Buruieni*, în seria *Scrierilor*, va aduce, desigur, noi argumente în explicarea noutăţii stilistice pe care a adus-o T. Arghezi. Criticii au explorat în lung şi în lat în special *Testament*, care e expresia unui cerc mult mai larg de probleme, pe primul plan aflîndu-se definirea filozofiei sale asupra vieţii şi artei. Poezii precum *Nu v-am sădit* sau *Buruiană nu ştiu care* ne fac să meditäm mai statornic asupra limbajului arghezian. Poetul a descoperit „mierea buruienii". Sălbăticia „buruienilor", faptul că unele nu au nume nu-l interesează pe creator, ele răzbesc însă şi în piatră, sînt viaţa, „pămîntul, viu" şi aceasta e important :

„Buruiană, nu ştiu care
Ţi-i porecla de născare
Şi nici nu vreau să ţi-o ştiu.
Ştiu că eşti pămîntul viu
Şi că, orişicum, tu creşti
Făr-a şti cum te numeşti"

(2, p. 95)

Scriitorul a avut nevoie de o paletă frustă, neepurată de cuvintele aşa-zise „nepoetice", deoarece explorează omul şi natura în funcţiile lor cele mai elementare, fenomenele vieţii înconjurătoare obişnuite, aproape neobservabile, devenind prilej de investigaţie.

În ciclul *Buruieni* mai este exprimată o idee aparent opusă legăturii sociale a poetului şi anume extincţia oricărui interes faţă de utilitatea artei, ca arborii care-şi scutură frunzele indiferenţi, ca Domnul care a creat natura fără un scop anume :

„De folos ori nefolos,
El vre-ntîi lucru frumos" (2, p. 95).

Primatul artisticului nu are nimic rău în sine, mai ales că în poezia din care am citat (*Buruiană, nu ştiu care*) sîntem pe terenul meşteşugului artistic şi sînt cîntărite mijloacele de expresie :

„Nu-i frumos la el ceva
Care nu se poate bea,
Şi nimic bun şi curat
Nu-i, ce nu e de mîncat.

Buruieni cu fir aprins,
Nu vă caut după lins,
Spicul nu-l aleg cu must
Şi nici ghimpii după gust"

(2, p. 96)

Nu trebuie uitat că poetul s-a ridicat întotdeauna împotriva „gustosului zarzavat" care umplea paginile gazetelor, că procesul cristalizării concepţiei sale de creaţie a avut loc pe fondul unor înfruntări acerbe şi că a fost deseori atacat ca stricător al bunelor moravuri, decadent şi pornograf. Poezia citată este, de fapt, un răspuns la asemenea incriminări. Nu e bine însă să neglijăm nici aspectul său circumscris, în fond, în limitele artei pentru artă, în ciuda ideilor *Testamentului* şi a întregii sale creaţii. De fapt, nu este singura contradicţie în opera marelui nostru contemporan.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ne mai atrag atenţia în mod deosebit, prin unitatea manierei artistice în temeiul căreia sînt şlefuite, ciclurile *Hore* şi *Inscripţii*. Despre *Hore* s-a scris mult în critica noastră nouă, poate şi pentru că socialul, sub înfăţişarea satirei, transpare aci mai evident. Pe scurt, ideile banale, dar juste, ar fi următoarele: *Horele* sînt puternic influenţate de poezia populară. Poetul utilizează aci un întreg registru, de la diatriba satirică pînă la umorul nejugulat (vezi excelenta poezie *Horă în grădină*, 2, p. 134). E evident caracterul lor teatral şi de aci o notă de spontaneitate şi vioiciunea specifică. Pe unele, sentenţiozitatea le apropie şi mai mult de prototipurile lor populare, strigăturile (*Horă de băieţi*, 2, p. 129).

Despre *Inscripţii* însă s-au emis mai puţine judecăţi, cu toate că originalitatea lor sare în ochi. Poate numai prin ciclul de fabule Arghezi mai e aşa de clasicist ca în *Inscripţii*. O seamă de idei şi sentimente ne sînt comunicate fie în maniera didactică din cărţile vechi, fie prin intermediul meditaţiei de tip pascalian. Pe sol naţional, firele duc departe la literatura medievală. *Inscripţie pe un cuţit*, de exemplu, conţine, în scurt, tot ceea ce se spunea oricărui cavaler în momentul în care i se permitea să încingă sabia:

„Ţi-l vîr în brîu, păstrează-l treaz în teacă.
Sprijină-ţi pieptul în plăsceaua lui
Şi-nvaţă-ncins cu fier de te apleacă
Să-ntîmpini cuviinţa orişicui.

Bărbatul drept, tovarăş cu oţelul,
Se simte vrednic şi voios în zori.
Ai dreptul să-ngenunchi, de-ţi este felul,
Dar să-l şi tragi cînd e să te măsori".

(3, p. 17).

Iată, apoi, o excelentă concentraţie poetică, generatoare de asociaţii neaşteptate cu scriitori şi filozofi celebri, dar şi cu o notă specifică descinsă parcă din *Cazaniile* lui Varlaam:

„Paiaţa lui se-arată mereu cu altă mască,
Urzeala comediei să nu i se cunoască,
Jucînd în mii de feţe, naiv, acelaşi rol
În care Măscăriciul divin se dă de gol.
Iubire, jertfă, luptă: costume, Doamne, Gîde.
Cuvîntul cel din urmă e-al ăstuia. El rîde.
(*Inscripţie pe un craniu*, 3, p. 29).

Concizîunea dusă la extrem, neîntîlnită în alte poezii, este tot de factură clasicistă. Patru „inscripţii" sînt formate doar din două versuri, în acest gen:

„În altar sfîrşesc şi-ncep
Cele ce nu se pricep".
(*Inscripţie pe paraclis*, 3, p. 25)

Omul este pus în unele din poeziile acestui ciclu în contact cu infinitul şi totul trece în zona perisabilului; timpul şi spaţiul la dimensiunea cosmică par că strivesc această făptură plăpîndă. Nu înseamnă însă că poetul desconsideră viaţa, că învaţă pe oameni să-şi întoarcă faţa spre himere.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dimpotrivă, el îi îndeamnă, prin alte „inscripţii", să fie teferi şi duri, să nu şovăie, să pornească drept înainte, să fie răspicaţi şi înţelepţi (vezi *Inscripţie de bărbat* şi *Inscripţie de femeie*, 3, p. 42—43). Descoperim, de fapt, o continuă interferenţă a două unghiuri de vedere sub care este privit omul, sensibile şi în alte poezii arghezieme. Este vorba, în primul rînd, de proiecţia omului pe fundalul universului — (pe această coardă poetul a înstrunat marile sale creaţii, de la *Psalmi* pînă la acea veritabilă simfonie care e *Cîntare omului*) — iar în al doilea rînd, de ipostaza din mediul său obişnuit, terestru (în acest cadru sînt abordate teme de la evenimentul diurn pînă la marile furtuni revoluţionare — 1907). Mai există şi un al treilea domeniu asupra căruia T. Arghezi îşi întinde stăpînirea, şi anume universul mic, poetul amestecînd pe om în viaţa celor mai minuscule insecte şi a celor mai plăpînde fire de iarbă. Poetica creaţiilor de acest gen G. Călinescu o numea „manierism arghezian", fără o accentuată notă peiorativă. Primele două ipostaze, majore, le găsim împletite în ciclul *Inscripţii* şi nu credem că forţăm o concluzie dacă afirmăm că, după *Psalmi*, *Inscripţiile* reprezintă cele mai de rezistenţă piese din creaţia arghezianâ, nevalorificate deplin de critică pînă în prezent.

Am amintit mai înainte că poetul ne oferă, pentru prima oară, şi un volum complet cu traducerile sale. S-a mai spus că traducerea arghezianâ este, de fapt, o recompunere a modelului, nu vrem însă să insistăm. Tălmăcirile ne dau însă prilej de meditaţie asupra cauzelor care au stat la baza alegerii poeziilor pe care le-a tradus. Tudor Arghezi nu e un traducător „de profesie", deci nu l-a interesat un scriitor în bloc. El s-a îndreptat către ceea ce l-a atras în primul rînd. Dar poeziile pe care le traduce din Verlaine şi Baudelaire, de exemplu, nu sînt întotdeauna ceea ce au mai reprezentativ cei doi poeţi. Poate numai *O mortăciune* şi *Albatrosul* se înscriu printre piesele de rezistenţă ale satanicului scriitor francez. Hotărît lucru că T. Arghezi a ales pentru traducere ceea ce l-a interesat pe el, ceea ce era reclamat de ţesătura interioară a poeticii sale. Nu putea adăuga covorului său o floare ce ar fi distonat cu întregul. Simţul deosebit de acut al „armoniei" l-a împiedicat să se aplece asupra unor poezii care ar fi dăunat consonanţei creaţiei sale. Şi, vorbind de simţul „armoniei", am atins o idee care ar merita o dezvoltare corespunzătoare în cadrul unui studiu mai amplu. Poate la nici un poet din literatura română conceptul „armoniei", — ca şi cel al creatorului artizan — în sensul rinascentist, nu este atît de evident ca la Tudor Arghezi, cu implicaţii în explicitarea dramatismului poeziei sale. Goana perpetuă a creatorului după un „echilibru armonios", fără putinţa de a-l găsi vreodată, naşte probleme de conştiinţă de o intensitate deosebită. Dar, să revenim la traduceri.

Din Verlaine tălmăceşte *Mon rêve familier* din care răzbate conceptul, atît de frecvent în poezia arghezianâ, al dragostei neîntîlnite. Din Rimbaud îl interesează irumperile fruste de culoare şi lumină, de factura poemei sale *Tîrziu de toamnă*, care străluceşte mirific sub podoaba multiplelor metafore. Pasta este aruncată aci fără economie, în culori vii, ca în exploziile coloristice ale unui Gauguin sau Van Gogh. Asupra lui Baudelaire, poetul se apleacă mai statornic, interesîndu-l bucăţile axate pe tema marilor metamorfoze şi cele care au în centru „ars poetica".

Cea mai mare parte a volumului de tălmăciri îl ocupă însă fabulele. O „prefaţă" deschide ciclul în care poetul defineşte genul :

„Fabulă se cheamă vechea corcitură
Dintre pilda bună şi caricatură.
O minciună blîndă-n care se prefac
Hazurile snoavei scurte-n bobîrnac".

(5, p. 39)

După ce face precizarea că fabuliştii în lume sînt foarte puţini, autorul remarcă greutăţile traducerii. Theophrast deschide seria scriitorilor cu care facem cunoştinţă în volumul citat. Urmează

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

apoi La Fontaine şi Krilov, din care scriitorul a tradus masiv. Punerea alături a celor doi mari maeştri — francez şi rus — demonstrează preţuirea egală pe care le-o acordă marele nostru poet.

Preocuparea lui Arghezi faţă de această specie a fost întotdeauna statornică. El a creat, în afară de traducerile amintite, un întreg ciclu de fabule proprii. Cercetătorul sau cititorul simplu are posibilitatea să constate, în prezenta ediţie cum poetul şi-a depăşit maeştrii, în sensul adăugirii de noi note speciei ca atare. Fabula argheziană nu păzeşte deloc cu sfinţenie legile clasice. Poetul se foloseşte cînd de una, cînd de alta din laturile ei cunoscute, în funcţie de ideile pe care doreşte să le exprime. Astfel, e ştiut faptul că în fabulă se creionează un portret omenesc prin intermediul unor animale, insecte sau a altor vieţuitoare. Această trăsătură Tudor Arghezi o îngroaşă la extrem în *Păianjenul negru*, transformînd poezia într-un adevărat pamflet la adresa fabricanţilor de arme aţiţători la război. Alte fabule au aspectul unor istorioare sau povestiri rimate, care, formal, ies din cadrul speciei, în ciuda faptului că şi în fabulă avem de-a face cu o istorioară ; dar nu numai cu atît ! Poezia *Scîndura*, de exemplu, aminteşte de *Prostia omenească*, a lui Ion Creangă, iar *Comoara*, ne duce cu gîndul la *Povestea vorbei* de Anton Pann.

Colocviile cu animale, cu gîngăniile cele mai minuscule, constituie, de altfel, un procedeu des folosit de poet, în multe alte poezii care nu sînt deloc fabule (vezi ciclurile *Copilăreşti* şi *Versuri de seară*). Dacă la Eminescu explorarea lumilor mărunte se întîlneşte sporadic (în *Călin* şi în alte cîteva poezii), la Tudor Arghezi ocupă o mare parte, spaţiul vorbind, din creaţia sa. Şi metoda de investigaţie e deosebită. Eminescu, de pildă, măreşte cu lupa furnicarele pînă la dimensiunile uranice ale harfei sale, Arghezi se apleacă, ca un giuvaergiu, asupra acestor minuni şi se lasă furat, mai în glumă, mai în serios, de curgerea vieţii lor.

Să trecem acum de la aceste succinte note pe care ni le-a prilejuit viziunea completă a poeziei argheziene la unele observaţii mai pedestre. Ediţia pe care ne-a oferit-o Tudor Arghezi constituie nu numai un prilej de redistribuire a poeziilor pe cicluri, dar şi de asiduă muncă poetică asupra textului propriu-zis, modificînd de la semnul de punctuaţie pînă la versuri sau strofe întregi.

Poezia *Testament*, piatră de temelie în lirica argheziană, prezintă totuşi diferenţe de la o ediţie la alta. Astfel, în ediţia „definitivă", îngrijită de autor în 1936 — ca, de altfel, în toate ediţiile de pînă acum —, versul 21 sună astfel : „Le-am prefăcut în *visuri* şi-n icoane". În ediţia de *Scrieri* (1962) acelaşi vers are următoarea înfăţişare : „Le-am prefăcut în *versuri* şi-n icoane". Modificarea, în ciuda faptului că e vorba de un singur cuvînt, e foarte importantă, atît de importantă încît ne punem întrebarea dacă nu cumva e o greşală de tipar scăpată de sub controlul, riguros de altfel, al responsabilului de carte din partea editurii. Aceasta deoarece cuvîntul *visuri* înlocuit ni se părea aşa de sudat în contextul poeziei ! Dar pentru o mai bună explicaţie, să citîm întreaga strofă.

„Ca să schimbăm, acum, întîia oară,
Sapa-n condei şi brazda-n călimară,
Bătrînii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Şi leagăne urmaşilor stăpîni.
Şi, frămîntate mîi de săptămîni,
Le-am prefăcut în visuri şi-n icoane. (*s.n.*)

Făcui din zdrenţe muguri şi coroane.
Veninul strîns l-am preschimbat în miere,
Lăsînd întreagă dulcea lui putere".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Caracterul vizionar al poemului reclamă parcă mai mult cuvîntul înlocuit *visuri*, care e, de altfel, într-o consonanţă perfectă cu cuvîntul imediat următor : *icoane*. Fonetic, construcţia deschisă a tuturor silabelor, terminate fiind în vocale, din cele două cuvinte (*vi-suri ; i-coa-ne*) le apropie. De asemenea, aliteraţiunea mai accentuată a sunetului „i", prin curba vibraţiilor sale pe registrul înalt, slujeşte mai bine ideea poetului de ridicare din brazda strămoşească a unor „icoane" — nobile idealuri. E incontestabil că „visuri şi icoane" ne spune mult mai mult decît „versuri şi icoane". Dacă ediţările ulterioare sau manuscrisul vor atesta, într-adevăr, substituţia cuvîntului în discuţie se va pune problema respectării voinţei scriitorului, dar va da naştere unei probleme complicate de filologie la întocmirea ediţiei critice, unde va trebui să se explice — treabă ingrată, dar necesară — ce a determinat înlocuirea acestui cuvînt, păstrat peste patruzeci de ani de poet în ţesătura aşa de strînsă a *Testamentului*.

Testament mai prezintă o modificare fără implicaţii prea mari. Astfel, versul 35 în ediţia din 1936 : *„Din mucegaiuri, bube şi noroi"*, e transformat în ediţia din 1962 în : *„Din bube, mucegaiuri şi noroi"* (de fapt apare sub această formă din 1959). Mai notăm că în ediţia din 1936 primele opt versuri formau două strofe distincte, pe cînd în 1962 ele alcătuiesc împreună una singură.

În *Cîntec de adormit Miţura*, verbul ultimului vers din ediţia de *Scrieri* („*S-o muta* la ea şi tata") este la alt timp în ediţia de la „Fundaţii" din 1936 : „*Se mută* la ea şi tata".

În poezia *Creion*, Tudor Arghezi înlătură ultima strofă în ediţia 1936, înlocuind-o, în 1962, cu alta nouă. Iată versurile abandonate :

„Numai vorbele nu pot
Să-i spue un gînd de tot.
(*Să-i fi spus un gînd de tot*, în ediţia din 1960)
Numai ochiul meu nu-l poate
Spune nici pe jumătate".

În locul acestora, poetul adaugă :

„Şi din toate, singur eu
Nu-ndrăznesc s-o prind de mînă
Şi, c-un şold în pieptul meu,
Să o sprijin la fîntînă".

Plusul de calitate este evident. Versurile din ultima ediţie încheie poezia cu o imagine dinamică, viguroasă, în timp ce strofa abandonată relua într-un fel ideea, exprimată deja la început, a neputinţei poetului de a vorbi iubitei : *Sîntem singuri. Ce să-i spun*? Paşii iubitei, înfăţişarea ei, natura înconjurătoare sînt descrise cu o gingăşie deosebită, amintind, pe alocuri, de poezia erotică eminesciană :

„Plouă crengile lui rouă.
Cade cîte-o picătură,
Una-n păr, găteală nouă.
Una-n gene, alta-n gură".

Imaginea violentă din finalul modificat (*Şi, cu-un şold în pieptul meu, / Să o sprijin la fîntînă*) creează un contrast cu restul poeziei, contribuind la sublinierea ambelor părţi. Am

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

insistat mai mult asupra acestui exemplu pentru a evidenţia ce cîştig calitativ capătă poeziile asupra cărora poetul găseşte necesar să se oprească, modificîndu-le structura.

Continuînd seria exemplificărilor, vom observa, în poezia *Rada*, de pildă, modificări nu de amploarea celor din *Binecuvîntare*, dar totuşi importante. Astfel, persoana I a optativului prezent din versul „Aş pune gura şi aş strînge", din volumul *Flori de mucigai*, apărut în 1931 în Editura „Cultura Naţională" *, e înlocuită cu persoana a II-a, cu evidentă nuanţă impersonală : „Ai pune gura şi-al strînge". Pe aceeaşi linie, „*Adu-o*..." în loc de „*Adu-mi-o*..."

Tot în *Flori de mucigai*, poezia *Munca* prezintă şi ea diferenţe de la o ediţie la alta. Astfel :

„Cu tăciune
Se face şi de-aplecăciune.
. . . . . .
Asta te ţine mult, vezi bine!
Un smaragd şi două rubine".

(ediţia 1931)

„Cu tăciuni
Se face şi de-aplecăciuni.
. . . . . .
Asta te ţine scump, vezi bine!
Un smaragd şi două rubine".

(ediţia 1962)

Poate în afara trecerii la plural a substantivelor *tăciune* şi *aplecăciune*, unde e discutabil dacă se obţine un spor de calitate, toate celelalte sînt clarificări ale versului binevenite. Notăm însă că textul, în forma în care-l găsim în volumul I de *Scrieri* (1962), fusese stabilit deja de autor pentru ediţia bibliofilă *Versuri*, din 1959.

În poezia *Serenadă*, versul „Mai muriră patrusprece" (ediţia 1931) îl întîlnim, în ediţia 1962, sub forma : „Mai muriră paisprezece". E o evidentă tendinţă de apropiere de stilul vorbit, cu toate că în altă poezie (*Ucigă-l-toaca*) cuvîntul *caţi* este înlocuit cu *cauţi*, deşi conţinutul tindea tot către forma populară, vorbită.

— „Ce caţi noaptea, cernită, pe-aici?"

(ediţia 1931)

— „Ce cauţi, noaptea, cernită pe-aici?"

(ediţia 1962)

În aceeaşi poezie, un vers din ediţia 1962 conţine un „şi" parazitar, faţă de curgerea ritmică a versului :

Şi par'c'ar fi avut copite. (1931)
Şi parc-ar fi avut *şi* copite. (1962)

Să fie oare o greşeală de transcripţie? Nu este exclus ; dar e posibil ca acest „şi" să aibă o funcţie stilistică specială, în sensul evidenţierii — prin tăierea bruscă a ritmicităţii obişnuite a cuvin-

* Poezia *Flori de mucigai*, care deschidea volumul, purta dedicaţia „Domnului Al. Rosetti", nepăstrată în volumul din 1962.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tuluiimediat următor, „copite", element important în portretul straniu pe care-l face scriitorul bărbatului travestit în femeie. Precizarea că are *şi* „copite" este revelatoare, întrucît adaugă personajului o trăsătură de bază anunţată prin titlul *Ucigă-l-toaca* şi anume înfăţişarea sa ca de pe alt tărîm, diavolească.

O greşală evidentă conţine ediţia nouă în poezia *Ion Ion*. Versurile cinci şi şase sunau astfel în 1931 :

„Cînd cioclu-l ridică-n spinare,
Ion par'c'ar fi de pămînt".

Acelaşi, în ediţia 1962 :

„Cînd cioclul ridică-n spinare,
Ion parc-ar fi de pămînt".

Forma corectă este *cioclu-l*, cu „l" pronume, nu *cioclul* cu „l" articol.

Uneori, poetul sacrifică rima pentru limpezirea versului, ca-n poezia *Fătălăul* :

„Gura ta subt firişoare-i
Pafta cu mărgăritare" (ediţia 1962)
„Gura ta subt firişoare
Pafta-i cu mărgăritare" (ediţia 1931)

Alteori însă procedează tocmai invers. De exemplu, poezia *Mă uit*, publicată pentru prima oară în 1935, în micul volum *Cărticică de seară*, conţine următoarele versuri :

„Cu ce fel de drept
Mi-aş umfla bîrnele din piept
Şi mi-aş întinde pe zare
Toată spinarea?"

Poezia de mai sus a fost trecută în ciclul *Cuvinte potrivite* (vol. 1 din *Scrieri*, 1962), iar ultimele două versuri, dintre cele notate mai sus, au fost transformate după cum urmează :

„Cu ce fel de drept
Mi-aş umfla bîrnele din piept
Şi mi-aş întinde pe zarea
Toată, spinarea?"

Se vede deci, cum scriitorul, introducînd o virgulă între ultimele două cuvinte, a schimbat înţelesul strofei, iar *zare* a devenit *zarea*, rimînd astfel cu cuvîntul din versul următor, *spinarea*.

În poezia *Ucigă-l-toaca*, „Vezi, cocoşneaţă, că te-ai fript", devine mai simplu „Vezi că te-ai fript", în *Lache*, versului „Cum vrei, napoleoni şi lei", i se stabileşte forma „Cum vrei, galbeni şi lei", în loc de „ţimbal" se spune „ţambal" în ediţia nouă (*Convoiul*), iar versul „Cu larve cerînd adăpost", se transformă în „Cu larve cerşind adăpost" (*Cenuşa visărilor*), „Tărie", „Sfînta Scriptură" sînt ortografiate cu literă mare în ediţia din 1962, iar „rege", cu literă mică (*Munca*). În fine, poemul *Blestem*, care-n volumul *Cuvinte potrivite*, din 1927, purta indicaţia că e vorba doar de „fragmente", a pierdut încă din 1940 această precizare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De-a lungul anilor, schimbările pe care le operează poetul au avut citeodată nu numai motive estetice sau stilistice. Este cazul poemului *Binecuvîntare*, care în ediția din 1943 este transformat în direcția sublinierii caracterului social, fiind păstrat în această redacție pînă la ediția pe care o analizăm, atingînd deci şi probleme de evoluție a concepției despre lume a scriitorului. Ideea pe care e construit poemul : societatea e încremenită ca o „monarhie minerală" în care dorm un somn vecin cu moartea cei cu „mușchii vestejiți", „c-obrajii, sterpi şi gălbejiți", „cei umiliți în trudă şi-n răbdare". Acești sărmani ai vieții așteaptă de-abia în somn „stolul șoimilor albaștri", adică un ideal îndrăzneț, la înălțimea demnității umane. De beție, sînt adormiți şi judecătorii, stăpînii şi-ndreptățirii. În această stare, legea e lăsată în seama cariului. În final, în versuri în care, aparent, se binecuvîntează situația de fapt, se creează, în „monarhia minerală", nenaturală şi desigur nedurabilă, o atmosferă de nesiguranță, se strecoară, încet dar sigur, în inimile stăpînilor, ideea că cei mulți şi umiliți se vor deştepta într-o zi :

„Şi însumi bine-vă-cuvînt.
Căci e nevoie pe pămînt
Să vă-nmulțiți,
Să ne-apăsați şi să ne-nlănțuiți,
Şi veacuri oarbe să clădiți,
Dormiți, dormiți !"

În forma pe care o găsim în ediția definitivă din 1936 şi 1940, poemul mai conținea următoarea strofă în plus :

„Bieți rătăciți,
Găsiți în uliți felinarul
Pe care streangul să-l suiți
Şi-ncolăciți-vă amarul,
Cînd e-nzadar să năzuiți,
Călcîndu-vă Calvarul".

Scriitorul a înlăturat, în 1943, acest îndemn sumbru, de desperare, luminînd mai liber ideea amenințătoare din final — subînțeleasă, dar destul de evidentă — a sculării celor mulți şi obidiți. Versurile, — „Judecători, stăpîni şi-ndreptățiți, / Voi sînteți beți. Dormiți, dormiți !" — nu se găsesc decît în forma cea nouă din 1943, nominalizînd astfel pe cei cărora li se adresează în finalul prevestitor de furtună, notat mai sus. Desigur, aceste modificări de structură au impus şi alte schimbări mai mărunte. Astfel, versurile din ediția 1943 şi din *Scrieri* (1962) :

„Cu- obrajii, sterpi şi gălbejiți,
Lipiți de carnea triumfală.
Cu care, morți, vă-nsuflețiți
O zi şi-o viață goală.

Cei umiliți în trudă şi-n răbdare,
Pribegii, robii şi sihaştri,
Bătuți de-a lunii vînătă dogoare,
Așteaptă stolul șoimilor albaștri".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aveau următoarea înfăţişare în ediţiile de la „Fundaţii" (1936 şi 1940):

„Cu-obrajii storşi şi gălbejiţi,
Lipiţi de cartea triumfală,
Pe care lumile ziditi
Şi pofta-vă banală.

Cei umiliţi,
Cei gînditori şi cei sihaştri,
De raza lunei dogoriţi,
Şi-avîntă şoimii-n cîmpi albaştri,
Dormiţi, dormiţi!"

Precizările sînt, evident, menite să scoată în relief caracterul social al poeziei. Schimbarea versului general şi nebulos „Cei gînditori şi cei sihaştri", cu „Pribegii, robii şi sihaştri", demonstrează, sper, destul de clar ideea noastră.

Am înregistrat această nouă structurare a poemului *Bienecuvîntare* — (cu toate că ea nu e făcută cu ocazia ediţiei pe care o cercetăm) — deoarece, pe lîngă faptul că nu a fost semnalată la timpul potrivit, se leagă aşa de bine cu atitudini sociale şi estetice înaintate binecunoscute din timpul celui de-al doilea război mondial. E oare o întîmplare că T. Arghezi, tocmai în această perioadă, scrie *Letopiseţi* şi se întoarce cu o nouă vigoare la pasiunea de pamfletar? Cine va studia cu atenţie metamorfozele poeziilor argheziene va trebui să observe că deplasarea spre poziţiile pe care se găseşte azi a început mult mai devreme decît o presupun toate studiile critice dedicate operii sale în ultimii 15 ani. Poetul însuşi observa o dată cum criticii au obiceiul de a înregistra saltul, fără însă să analizeze treptele acumulării: „Am impresia strict obiectivă că în tot ce s-a scris foarte binevoitor despre această literatură, considerată pe fărîme, interpreţii ei recenţi au purces dintr-o concepţie de şoferi, care, la volan, văd kilometrul parcurs, însă nu drumul întreg străbătut între două distanţe în interiorul aceluiaşi teritoriu („Contemporanul", nr. 1 (795), 5 ianuarie 1962, p. 3.)

Cercetînd, filologic, volumele ediţiei 1962 — 1965, am observat o mare frecvenţă a modificărilor în ciclul *Flori de mucigai*. Să fie aceasta o consecinţă a faptului că poetul nu le-ar fi acordat aceeaşi atenţie, că nu ar fi lucrat prea mult asupra lor? Nicidecum! Ciclul, prin originalitatea lui, are o greutate specifică mare în lirica argheziană. Faţă de *Cuvinte potrivite*, poetul explora alte zone, adăugînd lirei sale o nouă coardă, şi noutatea descoperirii nu putea să nu-l intereseze. Cauza deosebirilor de formă, şi chiar de conţinut pe alocuri, din care am însemnat mai sus cîteva, stă în rafinamentul deosebit al artei *Florilor de mucigai*, rafinament extras din zonele argoticului şi ale vorbirii populare. Efortul dozării savante a nuanţelor pe acest teren lingvistic instabil nu poate fi niciodată definitiv încheiat!

Lui Tudor Arghezi i-a plăcut întotdeauna să se denumească făurar, meşteşugar, în sensul Renaşterii, cînd uneltele simple depindeau foarte mult de îndemînarea, de darul înnăscut întrale meseriei al celui ce le mînuia, pentru a crea frumuseţi. Stăruinţa în finisarea continuă a versului, înclinaţia, de giuvaergiu sau de şlefuitor de diamante, de a întîrzia asupra detaliului ce poate naşte irizări nebănuite, sînt principii pe care artistul le-a consemnat deseori drept norme de bază în „meseria" scriitoricească. Iată explicaţia permanentei reveniri asupra versului, ştergînd, adăugînd, îmbunătăţind, de la punctuaţie (virgulele, în special, cunosc o labilitate deosebită) pînă la strofe întregi. Noi nu am însemnat mai sus decît o mică parte din schimbările suferite de textul poetic arghezian şi bazaţi, în principal, pe confruntarea ediţiei de *Scrieri* cu ediţii mai vechi, de obicei cu primele ediţii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Oricum, ediția de autor din 1962 va trebui, în mod incontestabil, să constituie textul de bază de la care să se pornească în orice explorare a laboratorului arghezian, comparabil, în dimensiunile sale, doar cu cel al lui Mihai Eminescu.

Am dori, în finalul acestui articol, să înfățișăm cîteva „secrete" ale acestui laborator, sugerate de străbaterea celor șase volume de poezie.

Încercasem mai înainte să definim principalele ipostaze în care poetul cercetează Omul. Perspectiva cosmică, omul în contact cu infinitul și, în special, raportul subsumat Om-Dumnezeu l-a preocupat pe poet toată viața, constituind esența propriu-zisă a celei mai valoroase părți din lirica sa. În acest domeniu, o influență de factură tematică asupra lui T. Arghezi s-ar putea să fi avut pozitivistul Sully Prudhomme, în culmea gloriei în perioada formației lui Arghezi ca scriitor și a peregrinărilor sale juvenile prin Elveția și Franța. Să nu se uite că poetul francez, autorul vestitelor poeme *La Justice* și *Le Bonheur*, primea, în 1901, premiul Nobel, și că, la noi, pozitivismul se împletea cu ultimele ecouri ale romantismului.

Tenebrele teologice nu se putea să nu-l atragă pe Tudor Arghezi, dar s-a apropiat de ele cu ochi iscoditori, ca Pascal în secolul al XVI-lea. *Biblia* a rămas pentru poet „o enigmă n'esplicată", pe care o scrutează, uneori cu teamă și venerație, alteori furtunatec și decis să iasă din golul marilor mistere cu adevărul în vîrful sulițel. Dar, de fiecare dată, cețurile miturilor biblice se despică un pic, pentru a se închide din nou, neîndurătoare. Această zbatere continuă a dat naștere unor poezii de un dramatism specific, cărări sîngerate de poet în imperiul cunoașterii. Tudor Arghezi le-a numit pe toate *Psalmi*. Poezie cvasifixă, psalmul arghezian, desăvîrșit în perioada maturității sale, are trăsături specifice care îi conferă o puternică originalitate. Prin *Psalmi*, Tudor Arghezi a îmbogățit mijloacele de expresie ale poeziei filozofice universale.

Pendularea între afirmație și negație, un permanent sentiment al îndoielii de origine pascaliană, contribuie la crearea acelei atmosfere stranii, neîntîlnită în lirica altui poet român. Se pare că Tudor Arghezi are o predilecție deosebită pentru „nedefinit".

Poetul nu este un solar. Iubește mai mult raza de lună sau clipocitul misterios al îndepărtatelor stele. O spune scriitorul însuși în poezia *Vino-mi tot tu . . .* :

„Soarele-i scump potecii și prinde viețl de tină,
Dar covîrșit de sineși prea-i foc și prea-i lumină.-
Și de mi-i bună raza ce-o frînge-n pisc și stîncă,
Tu mîngîi, mîr de aur, durerea mea adîncă".

(1, p. 112)

Nu întîlnim nici o poezie în care să se proslăvească „miezul zilei". Poetului îi plac mai mult cețurile hamletiene decît senînătarea deplină. E un perpetuu scormonitor, și galeriile sale, oricît de enorme ar fi, au mereu o surdină pentru sunetul natural, ce se traduce în stil printr-o anume asprime a versului, întîlnită în literatura română la Ion Eliade Rădulescu, de care se leagă, de altfel, prin cosmogonia acestuia din urmă din *Biblice*, dar, mai ales stilistic, prin vina de veritabil pamfletar.

Trecerea de la poezii în care domenește un negativism pur, unde totul e zadarnic și de nepărtruns (*Pe ploaie*), sau în care descătușarea forțelor oarbe capătă proporții de apocalips (*Prigoana*), la poezii pline de candoare și optimism, sub o reverberație de lumină (*Vînt de toamnă*), nu trebuie să surprindă pe nimeni. Majoritatea psalmilor conțin ei înșiși germenii contradicției. În poemele în proză din volumul al șaselea din seria *Scrieri*, poeme pentru prima oară prezentate cititorului unitar, Tudor Arghezi exprimă în ciclul *Printre psalmi* această instabilitate continuă, trecerile de la o ipostază la alta : „Dacă totuși îmi voi schimba o dată părerea, sau de mai multe pe zi, nu mă pedepsi. Omul nu este un stîlp țepăn, ca să-și repete zilnic

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

atitudinea din ajun, omul e o eroare orgolioasă care se corectează progresiv, o balanţă în legănare, căutîndu-şi cu acul polul mobil, fără să-l găsească precis" (6, p. 181). În altă parte, spune: „Mă rog ţie, Doamne, şi nu ştiu cui mă rog şi de ce mă rog" (6, p. 185). Şi parcă răspunzîndu-şi sie însuşi, poetul conchide: „Dar mi-ai dat cuvintele, ca să mă vaet şi să te întreb. Iartă, Doamne, comoara asta-i mai mare ..." (6, p. 184). Cercetarea mai atentă a acestor minunate poeme în proză, din care am citat mai sus, va contribui, în mod incontestabil, la îmbogăţirea cu noi idei a exegezei liricii argheziene.

Am amintit în cuprinsul acestor pagini, în diverse asocieri, de Pascal, despre care T. Arghezi nota, în 1927, — deci în plină epocă de creare a *psalmilor* — că e un „asociat izolat al timpului nostru" şi că a tulburat „qviedutinea şi stratificarea pe niveluri a certitudinilor intelectuale" (*Evenimentul*, în „Sinteza", an. I (1927), nr. 1 (aprilie), p. 4.)

Mai însemnăm încă celebra frază: „Le silence de ces espaces infinis m'effraie" — pe care Sully Prudhomme o denumea „teroarea lui Pascal" — de data aceasta pentru a disocia atitutinea lui Tudor Arghezi, care este mai mult „un hoţ de ceruri" decît un înspăimîntat, şi chiar cînd se umileşte cerînd iertare o face doar pentru a prinde momentul prielnic de a se ridica din nou. El nu se sperie să se urce pe înălţimi, să spargă tăcerea, să doboare uşa, cum spune într-un psalm:

„În bliduł meu, ca şi în cugetare,
Deprins-am gustul otrăvit şi tare.
Mă scald în gheaţă şi mă culc pe stei,
Unde dă beznă, eu frămînt scîntei,
Unde-i tăcere, scutur cătuşa,
Dobor cu lanţurile uşa.
Cînd mă găsesc în pisc
Primejdia o caut şi o isc,
Mi-aleg poteca strîmtă ca să trec,
Ducînd în circă muntele întreg!" (1, p. 24)

Această stare de agitaţie continuă îl face pe poet să jinduiască după viaţa primitivă, liberă de idei şi controverse, „cînd ochii noştri zîmbitori / Nu căutau de sub învelitori / Petecul unui crepuscul" (*Închinăciune*, p. 123).

Atmosfera cu totul originală din poezia argheziană este susţinută şi printr-un mod aparte de a se încadra în spaţiu şi timp. Arghezi nu este un peisagist, deşi ciclul *1907* l-a subintitulat „peizaje". Şi nu pentru că i-ar lipsi complet din poezie descrierea de natură, ci în sensul că dă peisajului, atunci cînd îl întîlnim, un sens filozofic expres, ca Sully Prudhomme sau Jules Laforgue, de exemplu.

Din peisajul acesta sumar, cu totul aparte, pe care îl crează poetul, plopul este aproape nelipsit, cu variate sensuri simbolice. Interesant că şi Eminescu, într-o poezie în care face de fapt „filozofia iubirii", şi-a ales tot plopul. Arghezi însuşi sugerează, într-un poem în proză, înrudirea dintre om şi plop: „Tălpile lui erau satinate şi el însuşi s-a numit pre sine Fiul Plopilor, mirat, fără îndoială, de înrudirea făpturii lui zvelte cu făptura copacilor încremeniţi..." (*Bătrînii din insulă*, 6, p. 141).

În privinţa timpului, în afară de toamnă celelalte anotimpuri nu sînt sesizabile.* Există numai ceva nedatabil, straniu şi nemaiîntîlnit, de altfel aşa de potrivit înfruntărilor din planul ideilor.

---

* *Bună dimineaţa primăvară* ! — rod artistic al epocii socialiste pe care poetul o trăieşte, — nu este inclusă în *Scrieri*, deoarece volumul din care face parte — *Cadenţe* — este apărut la sfîrşitul anului 1964.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Problematica „Psalmilor" infuzează în aproape toată lirica arghezianâ. Să luăm, de pildă, poezia de dragoste. Iubirea este neîntinată de pecetea „păcatului". Femeia iubită este neîntîlnită niciodată şi totuşi zeificată, precum în *Psalmi* Dumnezeu, care era cel veşnic căutat, cel ce trecea pe lîngă poet, dar pe care nu-l întîlnea deloc. În puţine poezii erotice, Tudor Arghezi recurge şi la altă paletă, trece la acea ipostază a omului liber de apăsarea universului. Poetul iese din sollocvii, îşi ia însoţitoarea de mînă şi-i arată apele, stupii, lupii în viforniţe, cerbii, firul ierbii, herghelii, într-un cuvînt, ţara cu toate bogăţiile şi frumuseţile ei. Rusticul, în gen sămănătorist aproape, este pictat cu gingăşie în poezia *Logodna*. Plăcerile iubirii sînt transfigurate în desfăşurarea ca pe un evantai a frumuseţilor campestre (*Mirele*). Dragostea se împlineşte în mediul ţărănesc, aproape de natură. Arghezi nu caută pentru cuplul său insule îndepărtate, ca în *Paul şi Virginia*, sau locuri ferite de lume, în codru, ca la M. Eminescu, ci plasează pe îndrăgostiţi în gospodărie, printre păsări şi animale domestice, în mijlocul cîmpiilor cu rod bogat, în aroma fînului cosit :

„Cu cireşe la cercei
Să mergem la purcei,
Să dăm vitelor tărîţele
Mulgîndu-le ţîţele
În ciubere.
Dă-mi mîna ta fără putere
Cu fînul de-a valma"

(*Îngenunchiere*, 2, p. 61)

Tudor Arghezi a debutat în perioada „micului romantism", sau a romantismului întîrziat din România de la începutul secolului. O desăvîrşire a inserţiunilor romantice, care au persistat tot timpul în opera sa, are loc de-abia în anii din urmă şi mai ales în *Cîntare omului*. Nici una din poeziile lui Tudor Arghezi nu are amplitudinea poemului citat. Unda poetică pendulează între cer şi pămînt, reverberîndu-se cititorului încărcată de muzica sferelor. În finalul acestui articol, referindu-ne la stilul scriitorului, observăm un proces de limpezire a formei, ca şi la Mihai Eminescu, sesizabil mai ales prin reducerea frecvenţei epitetului. Iată ce nota G. Călinescu în această privinţă : „Înaintînd în vîrstă (T. Arghezi) îşi simplifică şi perfecţionează tehnica. Astfel făcea Tiţian care a lăsat un mare număr de „Tiţieni". Vechiul codice metaforic şi vechea retorică a limbajului curent, locite de uz, au fost înlocuite cu alte convenţii noi. De unde aspectul de folclor şi inanalizabila inocenţă cu care sînt tratate cele mai umile evenimente (*T. Arghezi*, în „Contemporanul", nr. 21 (710), 20 mai 1960, p. 7).

Vorbeam mai sus de opera poetică *integrală*, editată în *Scrieri*, şi am vrea să ne corectăm, deoarece poetul continuă să meşteşugească noi poezii, cu o vigoare puţin obişnuită. A apărut deja o plachetă nouă de versuri (*Cadenţe*), care nu sînt cuprinse în ediţia scoasă de Editura pentru literatură între anii 1962 – 1965.

Aş încheia aceste „note" cu un deziderat, pe care mi-l adresez şi mie însumi şi altora care se vor ocupa în continuare de T. Arghezi. Cercetînd ediţia completă a poeziilor şi studiilor care s-au scris despre ele m-a urmărit mereu ideea că, pentru înţelegerea fenomenului Arghezi, mai mult ca la alţi scriitori, trebuie avut mereu în vedere meridianul pe care trăieşte. E sesizabilă, în oricare punct al operei sale, o anume înţelepciune orientală, un anumit aer specific sud-estului european de care sîntem totuşi aşa de legaţi, prin folclor în special. Această comuniune cu pămîntul acestui colţ de lume e de presupus întotdeauna la Arghezi, ca şi la Anton Pann, I. L. Caragiale, Ion Barbu, M. Sadoveanu şi la atîţia alţi scriitori ai literaturii noastre. Din

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

păcate, în exegeza arghezianâ s-a făcut aşa de puţin în această direcţie ! Poate că ediţia de care ne-am ocupat să constituie un imbold în cercetările viitoare, de a se aborda şi această latură a creaţiei marelui nostru contemporan, precum şi altele semnalate ca deficitare în cuprinsul articolului de faţă.

Stancu Ilin

MIRCEA ZACIU, *Agîrbiceanu*, E.P.L., 1964

Monografia lui Mircea Zaciu despre viaţa şi opera lui I. Agîrbiceanu, apărută în Editura pentru literatură, este o conştiincioasă exemplificare a genului, care concentrează datele din cîmpul istoriei şi criticii literare privind autorul studiat. Mircea Zaciu cercetează temeinic producţiile din revistele literare la care Agîrbiceanu a colaborat, dar mai ales caută să sublinieze cele mai adînci semnificaţii ale operei, să le interpreteze corect şi să le sistematizeze astfel încît să avem despre creaţia prozatorului o imagine cît mai clară.

Situîndu-l pe Agîrbiceanu (ca de altfel şi Nicolae Iorga, Ion Breazu, Tudor Vianu) între Slavici şi Rebreanu, ca un contemporan şi continuator al primului şi ca un deschizător al drumului celui de-al doilea, Zaciu remarcă influenţa operei lui Agîrbiceanu şi asupra creaţiei lui Pavel Dan, asupra memorialisticii lui Ion Vlasiu sau, în ceea ce priveşte reflectarea realităţilor ardelene, asupra romanelor lui Titus Popovici.

Cu răbdare, Mircea Zaciu cercetează publicaţiile dinainte de cel de-al doilea război mondial în care s-a scris mult despre Agîrbiceanu, mai ales recenzii de circumstanţă care deformau profilul real al scriitorului, pentru a putea apoi să elimine din discuţie termenii ce ar îngreuna în mod inutil problema. Rămîne astfel la cercetarea părerilor autorizate ale acelora care s-au pronunţat asupra creaţiei lui Agîrbiceanu, încercînd să dea o imagine cît mai completă a felului în care acesta a fost văzut de cărturari de prestigiu — Nicolae Iorga, Eugen Lovinescu, George Călinescu, în istorii literare sau în volume de critică de către Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Mihail Dragomirescu, Ilarie Chendi.

Pentru a asigura justeţea cercetării, Mircea Zaciu, în analiza sa, situează omul şi opera în condiţiile sociale şi politice ale Transilvaniei de la începutul secolului, scriitorul fiind strîns legat prin biografia şi opera sa de viaţa Transilvaniei din ultimele şase decenii — provincie românească frămîntată de zguduitoare lupte de eliberare socială şi naţională.

„El a fost, în unele privinţe, exponentul acestei provincii, căreia i-a simţit din plin frămîntările sociale. Dar în egală măsură a fost robit şi de o anumită mentalitate şi realitate lexicală. De aci tendinţa unor critici de a-l privi aproape ca pe un scriitor „dialectal", în orice caz „provincial", de redusă circulaţie, cu un timbru minor al operei, acceptat printre epigonii lui Slavici" (p. 36).

Agîrbiceanu s-a format la şcoala „Luceafărului", ce va creşte o pleiadă de scriitori ardeleni din care se vor detaşa net Agîrbiceanu şi Rebreanu. „Luceafărul", care apărea din 1902 lupta pentru ideea apărării „intereselor sociale şi naţionale ale poporului român în Transilvania confundat cu marea masă a ţărănimii". Aci publică Agîrbicianu multe lucrări : *Badea Niculae*, *În simbăta Floriilor*, *Mătuşa Stana*, *Mistreţul*, *Hoţul*, *Pe mal*, *Popa Vasile*, *Costea Pădurarul*, *Căprarul*, *Împăcare* etc.

Mircea Zaciu urmăreşte îndeaproape evoluţia scriitorului, refăcîndu-i copilăria, adolescenţa şi tinereţea, şi pe baza informaţiilor din operă, care aduc un material bogat în această privinţă (*Licean... odinioară*, *Amintirile* etc.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Primele încercări literare datează din perioada gimnaziului. Agîrbiceanu impresionat fiind de „aroma limbii bătrînești" (*Mărturisiri*). Citește cu nesaț culegeri de folclor (G. Dem. Teodorescu), basmele lui Ispirescu, îl citește pe Creangă, Negruzzi, Caragiale etc, iar proza lui Nicu Gane îl face să exclame : „Ce fericit ești Gane", bănuind bucuria creației.

Publică în 1899 în „Unirea", ce apărea la Blaj, versuri : *Amintiri*, iar în 1900, tot aci, proză : *În postul paștelui*. Persevează încă în poezie, trimițînd versuri influențate de Arany și Coșbuc ba chiar de viziuni macabre din Bolintineanu la „Tribuna", „Familia" (sub pseudonimul Alfius) și la „Sămănătorul".

Curînd însă Agîrbiceanu se statornicește pe tărîmul prozei publicînd la „Unirea" scene din viața satului, frînturi de amintiri, portrete. La „Drapelul" din Lugoj trimite *Reminiscențe* — încercări satirice sub formă de scrisori. La Budapesta, teologul urmărește mișcarea de idei, fiind interesat de soluțiile socialiste, reformiste și poporaniste — idei vizibile în *Românii și socialiștii*, publicat în „Răvașul" din Cluj, 1903.

Mircea Zaciu corelează evenimentele esențiale ale vieții scriitorului cu opera acestuia, remarcînd în ea filonul autobiografic dacă nu totdeauna în liniile subiectelor, atunci în ceea ce privește atmosfera dominatoare, care au inspirat-o. Cei patru ani trăiți în sărăcia cumplită a satului Bucium Șasa din Munții Apuseni îl fac pe Agîrbiceanu să uite satul idilic și patriarhal din *Cula Mereuț* și *Căprarul*, dînd la lumină lucrări ca nuvela *În luptă* (cu pregnante caractere tezist-poporaniste), dar mai ales povestiri din viața moților în *Fragmente*. Povestirilor din volumele *În clasa cultă*, *Două iubiri*, *În întuneric*, *De la țară* li se adaugă *Sluga noastră Culița*, *Vîlva Bălilor*, *Angheluș*, *Vîrnoaga*, *Melentea* etc. în care direcția realist-critică a prozei lui Agîrbiceanu e accentuată datorită nu numai șederii îndelungate în preajma țăranilor din Țara Moților, dar și de a ecourilor răscoalei din 1907.

Mircea Zaciu analizează minuțios opera lui Agîrbiceanu, făcînd observații subtile, generalizări valabile, corelații cu literatura străină acolo unde e cazul, înfățișîndu-l pe scriitor sub toate aspectele. Depistînd rădăcinile adînci ale operei lui Agîrbiceanu în solul transilvănean, Zaciu aduce și mărturiile autorului privind influența altor literaturi asupra operei lui :

„Pînă la ei (realiștii ruși și francezi, *n.n.*) pot afirma că aproape nu-mi puteam da seama de marea valoare a prozei literare, a povestirii mari, a romanului. Însăși viața și-a deschis porți noi pentru mine, începusem a pipăi imensitatea luptei vieții, nesfîrșita ei bogății și variație, culmile și prăpastiile ei..." (*Mărturisiri*).

„Dostoievski îi apare ca un vrăjitor, purtîndu-l „în virtejuri amețitoare, fără răsuflet". Lectura lui Tolstoi, Gogol și Gorki îi arată pe aceștia ca „mai masivi, mai solizi, mai omenești". Zile întregi nu se poate regăsi, trăind „în vîltoarea vieții ce se desprindea din pagini și te absorbea ca într-o prăpastie" (*Mărturisiri*).

Urmărind viața autorului, peregrinările lui prin orașele și satele Transilvaniei, reacțiile sale față de literatura vremii, Zaciu urmărește, paralel, și producția sa literară, dînd în felul acesta operei o solidă explicație, bazată pe experiență directă de viață a celui ce a produs-o, opera devenind astfel ecoul legitim al trăirilor.

Analizînd romanul *Arhanghelii*, Mircea Zaciu constată creșterea pe care autorul a înregistrat-o, eliminînd din narațiune episoadele nesemnificative și intervențiile care îngreunau lectura, remarcînd ritmul susținut și armonios al desfășurării precum și dezlegarea realistă a conflictelor.

Zaciu recunoaște și explică alunecările naturaliste ale lui Agîrbiceanu prin incapacitatea acestuia „de a opera selecții în funcție de un criteriu social-istoric precis și just, într-o perioadă de confuzii și „dezamăgire", „Nuanțările ce apar, ca amprente ale oscilațiilor ideologice proprii epocii, limitează, din păcate, ascuțișul critic al creației, fie prin continuarea consecventă a tezismului creștin, fie prin apariția unor amprente neo-semănătoriste, naționaliste etc." (p. 93).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În felul acesta proza sa suferă, în sensul că mişcările psihologice sînt compuse după o schemă care nu reflectă realitatea, iar zugrăvirea vieţii e alterată. În urma evenimentelor din anii 1929—1933, conştiinţa scriitorului se radicalizează, el găseşte soluţii democratice, însă bariera religioasă îl împiedică să se apropie de partidul revoluţionar al clasei muncitoare. Autorul monografiei face şi un istoric al modului în care a fost receptată opera lui Agîrbiceanu, ajungînd la concluzia că, înainte de Eliberare, personalităţi de seamă ale criticii româneşti au socotit „că se află în faţa unui artist de real talent, reprezentativ pentru provincia românească de unde s-a ivit şi ale cărei realităţi le exprimă de preferinţă, talent inegal, tendenţios, deficitar sub anumite raporturi (putere de analiză psihologică, capacitate de compoziţie epică, abordare a vieţii urbane etc.) cu serioase carenţe stilistice (grabă, neglijenţă, imixtiune a unor elemente dialectale „dizgraţioase"), semnificînd impuritate şi deficit de conştiinţă artistică" (p. 29). Se menţionează de asemenea că în critica interbelică (cu excepţia lui Ion Breazu) nu s-a încercat o ierarhizare de valoare în opera lui Agîrbiceanu, ceea ce, desigur, îngreuna orientarea într-o creaţie care numără zeci de volume.

Pe de altă parte, critica formalistă şi naţionalistă au exagerat viziunea creştină şi accentele eticiste ale operei lui Agîrbiceanu, trecînd totodată sub tăcere atitudinea critică antifeudală şi antiburgheză, viziunea adînc populară şi timbrul umanist al scriitorului : „Denunţarea exploatării, a ororilor războiului imperialist, a mascaradei politice burgheze dintre cele două războaie, a politicii de fascizare etc. vizibilă în numeroase opere au fost abil excamotate. S-au ignorat astfel tocmai coordonatele esenţiale pe care se mişcă această creaţie în tot ce a dat mai bun : roman social, povestire ţărănească, evocare lirică a lumii copilăriei..." (p. 33).

Paralel cu înfăţişarea modului de receptare a operei lui Agîrbiceanu, Mircea Zaciu întregeşte un portret al scriitorului prin punerea laolaltă a unor fragmente din mărturisirile contemporanilor care l-au cunoscut, încercînd să dea în felul acesta o imagine cît mai vie a omului şi epocii.

Astfel, alături de Goga, care rămîne reticent în ceea ce priveşte opera lui Agîrbiceanu („miroase a pămînt şi a tămîie") autorul monografiei aduce mărturii ale confraţilor din jurul „Luceafărului" budapestan — ex. Tăslăuanu, ale lui Emil Girleanu, cucerit de tînărul Agîrbiceanu „cu barba blondă ca aurul ce de-abia se statornicea", mărturii ale lui Al. Ciura sau Gala Galaction, care recunoaşte meritele prozei acestui „frate prigonit de nevoi", amintiri ale lui Lovinescu etc.

Mircea Zaciu, procedînd la o cercetare a tot ceea ce s-a scris despre Agîrbiceanu şi studiindu-i direct opera, ajunge la concluzii pe care le justifică solid. Unele sînt reluări din concluziile mai vechi ale unor critici (Ibrăileanu), însă completate şi însuşite de autorul monografiei. Constată că Agîrbiceanu se înscrie printre valorile contemporaneităţii — cu toate scăderile unui scris inegal (remarcat de toţi cei ce s-au ocupat de Agîrbiceanu); e alături de Sadoveanu, de Galaction, cu care are afinităţi de viziune, de Liviu Rebreanu, prin modul sobru în care înfăţişează viaţa ţărănească; de Cezar Petrescu, care ca şi el a vrut să reconstituie o amplă frescă a vieţii româneşti contemporane.

Mircea Zaciu remarcă faptul că după 1944 s-au efectuat reeditări ale operei lui Agîrbiceanu, în felul acesta dovedindu-se interesul cititorilor pentru opera lui.

Răspunzînd imperativelor epocii pe care o înţelege, Agîrbiceanu, după 1944, s-a orientat mai constant către semnificaţia estetică a operei de artă, arătînd interes pentru ideile realismului socialist. Intervenţiile sale în publicaţii demonstrează că Agîrbiceanu se preocupa de tot ce se petrece în lumea socialistă, iar Partidul a arătat în numeroase rînduri că-l socoteşte unul din fruntaşii prozei româneşti.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Mircea Zaciu analizează opera paralel cu momentul istoric în care a fost creată. Fără să facă aprecieri forţate, artificiale, autorul monografiei stabileşte o legătură strînsă între condiţiile care au generat opera şi opera însăşi, dîndu-i acesteia temeiul.

Monografia este o lucrare valoroasă, bine documentată, care lămureşte problemele puse de opera lui Agîrbiceanu.

Eugenia Oprescu

Romanul şi monumentalitatea

(puncte de vedere pe marginea cărţii lui ION IANOŞI:

Romanul monumental şi secolul XX, E.S.P.L.A., 1963 şi a discuţiilor stîrnite de aceasta în presa literară)

Deşi evoluţia conceptului de sublim este mult mai lungă, putînd coborî pînă la antici [1], în accepţiune modernă sublimul reprezintă un cîştig romantic şi legătura cu înţelegerea demiurgică a creatorului şi cu revelaţia temporalităţii se impune dintru început.

Epocile anterioare şi-au adus şi ele — într-o măsură mai mare sau mai mică [2] contribuţia la definirea noţiunii şi la crearea unor opere care să poată fi incluse în sferele sublimului, dar niciodată pînă în romantism [3] preocupările artistice dictate de sentimentul sublimului n-au cunoscut o asemenea amploare. Înţeles tot mai mult drept o dimensiune de ordinul absolutului estetic — sublimul devine ţinta creatorilor din toate domeniile artei [4].

Dar care sînt atributele ce conferă unei opere apartenenţa la sublim? Mai întîi impresia de extraordinar [5], puterea de copleşire ce merge pînă la provocarea extazului [6], venind din abor-

---

[1] Şi *Tratatul despre sublim* atribuit grecului Longin (213—272 e.n.) nu este cel mai vechi studiu asupra problemei — deşi singurul care a ajuns pînă la noi — dovadă polemica acestuia c-un anume Caecilius ce l-a precedat (cf. *Tratatul despre sublim* al unui autor necunoscut, din greceşte, cu un studiu introductiv de C. Balmuş, Bucureşti, 1935).

[2] Creştinismul, într-un anume sens, Renaşterea într-altul, au fost momente hotărîtoare, în formarea sentimentului şi a conceptului modern de sublim. În a sa *Estetică*, p. 477—478 (ed. a III-a, 1945), T. Vianu subliniază atît meritele religiei creştine, cît mai ales pe cele ale Renaşterii — epocă în care „apare mintii omeneşti o dată cu ideea infinitului, sentimentul de nobil orgoliu al omului care gîndeşte, şi se ridică astfel deasupra lui". Arhitectura antică neeuropeană, bazată pe monumentalitate şi menită să impresioneze poporul prin dimensiuni copleşitoare, stîrneşte sentimentul sublimului abia de cîteva secole. În antichitate nu numai că teama provocată de asemenea edificii (ne referim în special la monumentalul monstruos oriental sau chiar geometric: Egipt, Mexic, Chile etc.) nu era dominată de „nobilul orgoliu" al omului care se ridică prin gîndire deasupra fenomenelor (conştient că el este izvoditorul lor), dar nici măcar nu era asociată lui; construcţiile fiind privite drept opere ale divinităţii, sau ridicate graţie bunăvoinţei acestora. A trebuit să treacă mulţi ani pînă ce individul să devină conştient de propria măreţie (vezi şi legendele privitoare la ridicarea Troiei).

[3] Pe aceeaşi direcţie merge şi M. Dragomirescu (*Estetica literară*, Bucureşti, 1923—1924) cînd stabileşte o corelaţie între sublim, graţios şi frumos, pe de o parte, şi romantism, realism şi clasicism, pe de alta, concluzînd că „Romantismul e umorul sublim şi optimist" (p. 157).

[4] Dar mai ales din domeniul poeziei şi al muzicii — ultima fiind socotită de W. F. Hegel arta prin excelenţă romantică, în cadrul căreia conţinutul se revarsă dincolo de forma devenită neîncăpătoare — „o exterioritate indiferentă".

[5] Termenul de *sublim* folosit în limbajul obişnuit a pierdut din valoarea conceptuală. Dacă accepţiunea aceasta mai întîlneşte undeva sferele categoriei estetice, de cele mai multe ori, însă, merge alături.

[6] Cît de vii sînt încă ideile lui Longin! „De fapt sublimul nu convinge pe ascultători, ci-i duce la extaz, căci miraculosul, cu uimirea ce trezeşte, e mai presus întotdeauna de ce-i convingător şi plăcut... „etc. (op. cit. p. 22).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

darea unor probleme capitale pentru soarta umanităţii şi rezolvarea lor la un nivel ce pare a depăşi puterea obişnuită a omului. Apoi polivalenţa simbolică a semnificaţiei, dublată de maxima înălţime filozofică a gîndirii. Şi, în cele din urmă, sentimentul solidităţii — de sfidare a timpului, ce trezeşte în consumatorul de artă admiraţia şi mîndria de a fi om·[7]. Sublimul situează creaţia umană în zona celor mai măreţe fenomene ale naturii; de aici şi tendinţa poeziei către cantabil, spre muzica sferelor. Dar perceperea fenomenelor naturii nuanţează şi diversifică condiţia sublimului. Intervine de data aceasta ca o permanenţă [8], o anume tulburare vecină cu teama [9], anume asociaţii de ordinul esteticului [10], şi mult accentuat — sentimentul perisabilităţii umane faţă cu grandoarea mişcărilor cosmice.

Formele concrete de realizare a sublimului sînt multiple, dar deosebite de la o artă la alta. Astfel, dacă în cazul arhitecturii monumentalitatea constituie modalitatea principală şi singulară [11], în acelaşi timp, de ascensiune spre sferele categoriei estetice în discuţie, în literatură mijloacele se înmulţesc, specializîndu-se pentru fiecare gen în parte. Aşa, în domeniul liricului avem titanismul, în epică — eroicul şi în dramă — tragicul [12].

Ion Ianoşi mai include pentru o anume zonă a epicii (romanul de largă respiraţie) şi monumentalul, transferat din domeniul artelor bi- şi tridimensionale, cu trăsături proprii de manifestare. Este o dovadă în plus că modalităţile respective sînt oarecum echivalente, conţinînd, în mare, aceleaşi atribute (Facă oricine comparaţia categoriei monumentale din arhitectură cu eroicul sau titanicul din literatură !), iar întrepătrunderile nu-s excluse. Dar îmbrăţişarea cutărei modalităţi nu duce în mod obligatoriu către sublim; căci dacă frumosul poate rezulta dintr-o anume simetrie a liniilor, din armonia părţilor, sublimul se refuză oricărei formule. Cîte opere monumentale, titanice, eroice, tragice etc. n-au fost date uitării, sau mai trăiesc graţie istoriei literare sau a istoriei celorlalte arte !

Prin urmare, din moment ce modalităţile respective nu duc totdeauna spre sublim, nici nu trebuie tratate ca *variante* ale acestuia [13], ci doar ca forme posibile, ce sînt preferate în anume cazuri altor forme mai puţin capabile să provoace extazul.

Este adevărat că monumentalul, eroicul etc. dispun, într-un anume sens, de coordonate externe ce le asigură întîietatea faţă de oricare din formele celelalte, adică, în acest sector putem întîlni mai des sublimul decît aiurea, dar şi în situaţia prezentă forma rămîne o latură complimentară a conţinutului ce tinde să irumpă dincolo de limitele acesteia, iar sublimul începe la o altitudine foarte ridicată a îmbinării celor două componente. Ceea ce interesează îndeosebi este

---

[7] A rămas celebră exclamaţia lui Coreggio în faţa tabloului Sfînta Cecilia a lui Raphael „Anch'io son'pittore !"

[8] Atît de discutatul dezechilibru specific sublimului, ce provoacă pe de o parte teama şi pe de alta admiraţia apare mai ales în cazul fenomenelor naturii. În rest predomină sentimentul de afirmare, de înălţare a omului.

[9] Frica propriu-zisă nu reprezintă o rezultantă a sublimului. Totdeauna în cazul sentimentului de faţă există o anume detaşare de obiect. Catarsisul provocat de tragic are în vedere tocmai posibilitatea de a fi noi înşine în situaţia eroilor de pe scenă — dar şi mila, latura opusă.

[10] Longin este cel dintîi (cunoscut de noi) care intuieşte magistral mecanismul aprecierii estetice a sublimului: „Arta doar nu-i desăvîrşită decît atunci cînd pare natură, iar natura e izbutită numai cînd ţine ascunsă în ea arta" (*op. cit.*, p. 63—64). Ideea a fost reluată printre alţii de Kant şi prin intermediul lui, la noi, de L. Blaga şi T. Vianu.

[11] Arhitectura rămîne o excepţie în domeniul artelor. În afara proporţiilor imense, a colosalului ce par a înfrunta veşnicia prin vastitatea materială şi soliditatea intensă dată de întruparea ideii arhitectonice, nu cunoaştem sublimul (A se pune în balanţă piramidele, mănăstirile gotice, templele religiilor arhaice etc. — construcţii virile — cu arhitectura clasică sau chiar barocă — efeminizată).

[12] Cele două categorii: tragicul şi sublimul se suprapun pe o zonă totuşi redusă, şi anume în părţile de maximă intensitate tragică.

[13] I. Ianoşi, *op. cit.*, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conţinutul, iar forma apropie opera de hotarele sublimului abia atunci cînd reuşeşte să sugereze infinita amplificare a ideii, fără a-i detona integritatea. Sfinxul este o întrebare aruncată eternităţii, dar un semn de întrebare care copleşeşte tocmai prin proporţiile la care a fost împinsă ideea, fără a-şi pierde coerenţa.

Să nu se creadă că colosalitatea ar absolvi intensitatea — dimpotrivă!; insuficienţa formală este cu atît mai observabilă cu cît spaţiul de manifestare al ideii este mai larg.

Sublimul este o categorie estetică ale cărei sfere cuprind în primul rînd viaţa şi, cu un reflex, viaţa creată în mod artistic; dar nu există vreo corelaţie de tipul: fenomene sublime din natură şi societate să provoace în mod automat apariţia unor opere similare în planul artisticului [14]. Intervine — de altfel ca în tot restul creaţiei artistice —, poate ceva mai accentuat, rolul personalităţii creatoare — factorul de primă şi ultimă instanţă.

Iată de ce forma, modalitatea adoptată nu hotărăşte în nici un fel apariţia unor opere sublime, atîta timp cît lipseşte artistul de o valoare excepţională în stare să concureze natura sau istoria societăţii în laturile lor cele mai reprezentative, acolo unde într-adevăr acestea provoacă sentimentul sublimului.

★

Dorinţa precizării noţiunilor are, adesea, ca urmare o şi mai mare imprecizie, provocînd derută — cu atît mai mult cu cît domeniul în care se operează este mai depărtat de realitatea concretă, pe scara abstractizărilor. Este şi cazul esteticii în sferele cărela Ion Ianoşi încearcă unele delimitări.

Punctul său de pornire îl constituie observaţia după care monumentalul ar fi „una din modalităţile sublimului dintre cele mai proprii" (p. 19) şi ar apare „nu numai dispersat în diferitele specii... ci şi într-o formă concentrată într-un domeniu anume specializat pentru a-l exprima (sculptura şi pictura monumentală)" (p. 22). De aici, după interesante observaţii — e drept — în domeniul muzicii simfonice şi al poeziei (cu localizări la Tudor Arghezi), Ion Ianoşi îşi atinge ţinta cercetării — domeniul epicii, între care domeniu şi monumentalitate observă „o atracţie reciprocă" (p. 37). Scopul final fiind atît impunerea de sine stătătoare în cadrul esteticii a categoriei de monumental ca o subordonată în sferele sublimului, cît şi individualizarea unui tip de roman deosebit — romanul monumental (apariţie relativ recentă!). În fond, demonstrarea mai largă se concretizează într-o analiză la obiect.

Monumentalul se manifestă cu pregnanţă în cadrul artelor statice (simultane), evident materiale: arhitectura, sculptura, pictura înfăţişîndu-se privirii prin dimensiuni spaţiale sau de volum, deosebite faţă de proporţiile figurii umane. În cadrul acestora se poate vorbi nu numai despre un stil monumental (modalitatea privirii omului de jos în sus), dar, după cum remarcă şi I. Ianoşi, şi de anume specii monumentale, despre al căror caracter prin excelenţă social nu mai este cazul să discutăm. Dar dacă arhitectura nu cunoaşte vreo altă modalitate de realizare a sublimului în afara monumentalităţii, sculptura şi pictura încep deja să nu mai fie atît de legate de o singură formă. Şi *Gioconda* lui Leonardo da Vinci sau *Pasărea măiastră* a lui Brâncuşi nu sînt mai puţin sublime decît oricare din operele aparţinînd speciilor monumentale [15]. Mecanismul aprecierii estetice se schimbă. În primul caz eram copleşiţi de colosalitatea formei direcţionată după o anume idee, iar în cel de-al doilea de imensitatea ideii sau a ideilor cuprinse într-o asemenea formă.

---

[14] În cazul fenomenelor de ordin social, sublimul se află la hotarul dintre etic şi estetic; rolul primului factor fiind hotărîtor, dacă nu exclusiv. În cazul fenomenelor naturii primează esteticul. Dar este adevărat că „Sublimul constituie... fundamentul estetic al eroului pozitiv", însă nu numai din „arta realismului socialist" cum afirmă I. Ianoşi (*op. cit.*, p. 7—8)

[15] Sublimul acestora vine, mai ales, dintr-o anume raportare la întreg patrimoniul artistic, ce evidenţiază în operele respective adevărate culmi ale creaţiei umane.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În cadrul artelor dinamice, temporale (succesive): literatura, muzica, filmul întîlnim o situaţie similară; sublimul cunoaşte — după cum arătam — forme de manifestare specifice — *echivalente* monumentalului. Ce-i altceva eroicul [16] dacă nu o înălţare a omului dincolo de contururile obişnuite, după aceeaşi metodă a privirii de jos în sus?; sau titanicul?; sau eroicul tragic? Atunci la ce-am mai introduce noţiunea de monumental cînd nu aduce vreo notă calitativ nouă?

Este adevărat, paralelismul de care vorbim a facilitat trecerea noţiunilor de la o artă la alta, adesea cu scopul nuanţării sau al exprimării deosebite (metaforice), îndeosebi în accepţiuni valorice (cum de altfel este şi înţeles monumentalul în cadrul literaturii!); dar niciodată aceste noţiuni nu au fost justificate de realităţi diferite [17].

De altfel ambiguitatea termenului a şi fost observată [18] în discuţiile ce-au urmat apariţiei cărţii; iar din insuficienta precizare a accepţiunii în care-l foloseşte s-a făcut principalul cap de acuzare împotriva demonstraţiei — şi pe bună dreptate! Se vorbeşte cînd de o monumentalitate exterioară — care poate fi uneori numai aparentă —, cînd de o monumentalitate interioară — ce constituie totdeauna garanţia sublimului, cînd de o modalitate monumentală — în artele statice —, de o specie monumentală şi în cele din urmă de o formulă românească monumentală. Cucerit de plăcerea delimitărilor, Ion Ianoşi ajunge să vorbească chiar de un „sublim intensiv" şi de altul „extensiv" (după cum la Hugo am afla monumentalul extensiv iar la Stendhal pe cel intensiv — p. 59) ce şi-ar da întîlnire în monumental împreună cu „măreţia şi mărimea... conţinutul vast şi forma grandioasă" (p. 19). Pornind, prin urmare, să individualizeze categoria estetică a monumentalului, I. Ianoşi sfîrşeşte prin a lăsa o şi mai mare confuzie, creînd impresia echivalenţei — dată fiind şi accentuarea pe intensitate, pe monumentalul lăuntric, care vizibil ţine de sfera valoricului. Lucrurile au fost duse şi mai departe de Radu Negru [19], la care impresia este de substituire a termenilor, de ridicare a monumentalităţii deasupra sublimului. Monumentalitatea unei opere ar fi hotărîtă, după el, de cuprinderea sublimului. „Deci frumuseţea eroică, sublimă şi solemnă totodată, toate sînt incluse în monumental" sau: „De aici se impune concluzia că operele din toate domeniile artei, fie de mari proporţii — ca *Muncitorul şi colhoznica* (sculptura Verei Muhina), fie cu o întindere relativ redusă, ca povestirea *Soarta unui om* de Mihail Şolohov, au atributul monumentalităţii deci tot în accepţiune valorică! În măsura în care imaginea fixează cu mijloace şi forţă artistică momentul sublim din existenţa eroilor, a căror individualitate exprimă esenţa unei epoci istoriceşte determinată".

Categoriile estetice sînt noţiuni de maximă generalizare a fenomenelor artistice cu manifestare în toate artele. Frumosul, urîtul, tragicul, comicul etc., etc. cunosc în limitele specificului fiecărui domeniu artistic întruchipări reductibile la una şi aceeaşi esenţă. Nu acelaşi lucru se întîmplă cu categoria în discuţie. Monumentalul se referă în primul rînd la artele statice, dincolo de hotarul cărora nu mai cunoaşte concretizări estetice. Eroicul, titanicul, eroicul-tragic sînt forme echivalente, numai, monumentalului, şi nicidecum subordonate lui, cu toate fiind circumscrise sferelor mai largi ale sublimului, dimpreună cu o multitudine de alte forme. Încît observaţiile

---

[16] E drept, termenul şi chiar noţiunea ca atare au suferit o oarecare degenerescenţă, dată fiind deasa folosire în situaţii cînd nu exprimau un conţinut corespunzător accepţiunii date de noi (accepţiunii de bază!). Vezi utilizarea în sensul: eroii cărţii — chiar dacă aceştia sînt satirizaţi!, deci priviţi de sus în jos, sau creaţi după metoda realistă a privirii în situaţii tipice — de la aceeaşi înălţime.

[17] De unde se vede că obişnuinţa poate sugera adesea dezvoltarea inversă: de la noţiune la realitate.

[18] Vezi D. Micu, *Monumentalul în epică* („Contemporanul", 23/1963); Vera Călin, *Un studiu valoros de estetică literară* („Lupta de clasă", nr. 1/1964) etc.

[19] *Monumentalul, categorie a esteticii marxiste*, „Tribuna", 36/1963.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Verei Călin din intervenţia amintită[20] ni se par pe deplin justificate : „... conceptul de monumentalitate a suferit în trecerea lui de la arhitectură la literatură, o transformare. Nemaifiind identic cu accepţiunea spaţială, este mai puţin apt să exprime o modalitate estetică riguroasă, definită, decît un criteriu valoric mai general "(p. 101) şi mai departe : „Credem însă că în literatură monumentalitatea e cu atît mai puţin aptă să devină o categorie estetică bine definită cu cît întinderea, proporţiile vaste, hotărîtoare pentru monumentalitatea arhitectonică nu pot deveni criterii estetice hotărîtoare pentru o operă literară" (p. 102).

Şi Ion Ianoşi încearcă zadarnic să împace în cadrul literaturii, domeniul special de care se ocupă, — monumentalitatea exterioară (extensivă) cu cea interioară (intensivă) ; raza de acţiune a „calităţii estetice" în discuţie se dovedeşte a fi limitată.

Demonstraţia sa urmează o înlănţuire identică celei din partea teoretică privind întreaga sferă a artelor. Astfel, după o scurtă trecere în revistă a cazurilor disparate de manifestare a monumentalului I. Ianoşi se opreşte cu analiza în domeniul epicii, în limitele cărela descoperă o formă concentrată, „anume specializată pentru a se exprima". Este vorba de romanul de largă respiraţie (*romanul-fluviu*, *romanul-ciclu*, *romanul-frescă*, *romanul-cronică* şi *romanul-epopee*) ; într-un cuvînt, „romanul monumental", contrapus celorlalte formule romaneşti, drept o modalitate deosebită (p. 66), în care forma monumentală ar fi dublată de o monumentalitate „lăuntrică" — singura hotărîtoare, în cele din urmă [21]. (Sînt romane ca : *Baltagul*, *Torentul de fier* etc. care nu cunosc o întindere prea mare, dar care sînt, totuşi, monumentale, după cum destule povestiri foarte scurte ale lui Sadoveanu trebuie calificate cu acelaşi atribut (p. 69). Autorul încearcă chiar o ierarhizare a romanului amplu după virtuţile ce le-ar conţine diversele forme întru exprimarea monumentalului. Aşa am avea „un prim *nivel* al monumentalităţii şi anume monumentalitatea exterioară, formală, care poate avea sau nu conţinut corespunzător" (*romanul-fluviu* şi *romanul-ciclu*, p. 67) ; „un al doilea *strat* al monumentalităţii, mai profund, mai de conţinut" (*romanul-frescă* sau *romanul-cronică*) (p. 68) şi în cele din urmă „*stratul* cel mai adînc al monumentalităţii" (*romanul-epopee*) (p. 69) — stadii deosebite, după felul în care reuşesc să rezolve raportul fundamental dintre : *epocă-erou-masă*. Apariţia romanului monumental s-ar datora tendinţei epicii din ce în ce mai manifestă spre realizarea unor vaste sinteze social-istorice, mergînd pînă la transformarea „istoriei în roman în spiritul previziunii lui Belinski" (p. 96) ; fapt ce determină şi preferinţa formulei în cauză pentru anume teme în care socialul constituie latura dominantă.

Romanul reprezintă în cadrul literaturii speţa cea mai viu disputată. Este terenul în care teoria pluteşte mai mult decît oriunde în vag. Nu cunoaştem încă o definiţie cuprinzătoare. Diversele noţiuni acoperă spaţii limitate, fiind mereu contrazise de realitate ; căci mai mult ca oriunde, originalitatea scriitorului se dovedeşte în impunerea unei formule proprii : un roman balzacian, flaubertian, dostoevskian, proustian etc., etc. Există însă un *totuşi* hotărîtor ce face ca diversele formule individuale să diversifice, numai, realitatea, dar să fie în cele din urmă

---

[20] *art. cit.*, „Lupta de clasă", 1/1964.

[21] Abdicarea de la principiul monumentalităţii — înţeles ca formă, ca modalitate, se produce complet la pagina 69 ; autorul studiului trecînd pe poziţia interpretării valorice a „calităţii estetice", ceea ce dovedeşte în mod convingător imposibilitatea considerării monumentalului drept categorie estetică cu acţiune în plan literar. „Măreţia eroilor, întîmplărilor, idealurilor nu trebuie să rezulte neapărat dintr-o lărgime nemijlocită în spaţiu şi întindere directă în timp. Monumentalitatea trebuie să fie înainte de toate *lăuntrică*, *îmbinată sau nu* cu monumentalul exterior" (I. Ianoşi), *Romanul monumental şi secolul XX* (p. 69). Atunci de ce se mai ocupă de formele ample ale romanului ? I. Ianoşi nu face altceva decît ia o terminologie din alte arte (arhitectură, sculptură, pictură) şi caută cu orice preţ să-i dovedească sfera de întindere şi în literatură.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

reductibile la un acelaşi numitor, ce dă individualitatea şi unitatea speciei noastre : o lume evoluînd spre o idee [22].

Desigur, originea romanului o aflăm în epopee, dar într-o negare a acesteia. Epopeea este romanul personalităţii istorice [23], a eroului, a omului ridicat dincolo de condiţia speţei, erou ce acţionează pe fundalul unor largi desfăşurări demografice ; dimpotrivă, romanul — chiar istoric [24] fiind — este epopeea omului obişnuit, a cetăţeanului anonim, chiar excepţional, ce nu ajunge să fie consemnat în analele istoriei. Prin asta romanul face un salt considerabil spre realism, căpătînd puteri generalizatoare sporite. (Prezenţa „personalităţii" nu numai că împiedică desfăşurarea nestînjenită a fabulaţiei dar impune scriitorului şi obligaţia de a-l privi de jos în sus, în poziţia statuară ; individul comun ce-i ia locul, poate îmbrăca, în schimb, vaste semnificaţii, implicînd soarta întregii umanităţi). Se trece prin urmare de la eroicul pur, la cotidianul ridicat la rangul de tipic, de „categorie" [25], de semnificativ. Forma aşa-zis „liberă" a romanului s-a dovedit aptă să exprime nu numai întreaga complexitate interioară a omului „modern" dar şi complexul ansamblu de relaţii sociale în care acesta se realizează ca personaj, încît grandiosul edificiu ridicat de Balzac — tinzînd spre concurarea istoriei — este o mărturie grăitoare pentru potenţele speciei.

S-a recunoscut pe bună dreptate — de la afirmaţia lui Hegel încoace — că romanul este o epopee burgheză, calitate în care acesta reflectă cu prisosinţă „puterea şi slăbiciunea noii clase" [26]. Lipsa sublimului din planul socialului are ca urmare estomparea eroicului în planul artisticului. Cu toate acestea, eroicul continuă să se menţină, chiar în roman, în acele laturi în care aspiraţiile umanităţii devin permanenţe, nefiind legate de capitalism (în dragoste şi în „căutarea absolutului" ştiinţific sau artistic).

Romantismul descoperă istoria şi freamătul maselor. Încadrîndu-se preocupărilor ştiute ale curentului de a crea în limitele sublimului, romanul îmbrăţişează acest sector tematic, realizînd cîteva reuşite deosebite (W. Scott şi V. Hugo). Atenţia romancierilor se îndreaptă cu osebire spre „momentele de răscruce, spre *epocile* [27] în care prin haosul istoric se întrevede o idee ce cuprinde masele" [28]. Astfel eroicul, reflectînd sublimul social, se reîntoarce în epică.

Concomitent cu această tendinţă de „eroizare" a romanului prin abordarea acelor momente dominate de clocotul maselor, specia în discuţie cunoaşte şi o altă turnură. Este vorba de încercarea unor vaste sinteze istorico-sociale, mergînd pînă la cuprinderea întregii desfăşurări a existenţei umane (A. France). Aşa iau naştere : romanul-fluviu, romanul-ciclu, romanul-frescă sau romanul-cronică, opere desfăşurîndu-se pe întinse spaţii temporale şi sociale, şi numărînd mii de pagini. Numai că, în marea lor majoritate, acestea nu reabilitează eroicul. Cel ce se va specializa, oarecum, în direcţia „eroizării" va fi romanul epopeic (nu epopee !), o dezvoltare într-o limită strictă a romanului istoric din romantism. De remarcat că romanele în discuţie

---

[22] Formulă utilizată în studiul *Probleme de tipologie a romanului românesc actual* (M. Duţă şi I. Oprişan), „Revista de istorie şi teorie literară", 3—4/1964.

[23] În sensul celor spuse de M. Ralea, *De ce nu avem roman* (Perspective, Ed. literară a Casei Şcoalelor, 1928, p. 182—184). Vezi şi G. Călinescu, *Reflecţii mărunte asupra romanului*, „Viaţa românească", 6, 1957.

[24] Tocmai aici stă slăbiciunea multora din romanele istorice ; pentru că iau ca obiect viaţa personalităţilor. De aceea nici nu trec dincolo de firave „vieţi romanţate". Reuşita romanului istoric stă în utilizarea materialului de viaţă al omului comun, a „individualităţii anonime" (M. Ralea, *studiul citat*, p. 183)

[25] G. Călinescu, *Istoria literaturii române, de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 688.

[26] A se vedea M. Duţă, *Puterea şi slăbiciunea noii clase : burghezia* („Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", nr. 3—4/1962).

[27] Pentru tot ce urmează, vezi accepţiunea dată *epocilor* şi *perioadelor* în M. Duţă şi I. Oprişan, *art. cit.*

[28] K. Marx (o idee devine forţă materială cînd cuprinde masele).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu neagă romanul ca atare (cum susţine I. Ianoşi pentru a realiza o negare a negaţiei) — cum se întîmplase în trecerea de la epopee la specia noastră —, ci constituie doar o dezvoltare a acestuia, o lărgire, o adaptare a romanului la condiţiile istorice noi.

Eroul rămîne tot cetăţeanul anonim, reprezentant al categoriei, iar scriitorul nu se ridică în sectoarele de vîrf ale istoriei, unde personalitatea este un individ exemplar pe care nu putem decît să-l admirăm, ci rămîne în substraturile istoriei, acolo unde înfruntarea individului cu destinul politic capătă accente tragice; unde trecerea spre punctul culminant al desfăşurării cunoaşte complexe contradicţii (conflicte psihologice şi spectaculoase de natură exterioară). Atributul „epopeic" este dat de aducerea în prim plan, alături de erou, sau eroi a unor mase imense, vrînd să reprezinte în mod concret generalizarea maximă a experienţei narate. Pătrunderea maselor în prim-plan pînă la acoperirea, în anume situaţii, a eroului, căpătînd virtuţi de personaj de roman, este urmarea firească a tensiunii istorice a momentului de răscruce, cînd ideea a cuprins aproximativ la acelaşi nivel întreaga colectivitate, împiedicînd conturarea puternică a unor individualităţi.

Eroul, în cazul cînd avem de-a face cu individualităţi suficient conturate, este acel om a cărui înţelegere a scrutat mai repede perspectiva istorică şi care s-a identificat cu însăşi ideea ce-a cuprins masele, putînd să le îndrume pe acestea pe drumul sinuos al evenimentelor. Individualizări deosebite întîlnim cu prisosinţă în romanele: fluviu, ciclu, frescă sau cronică, pentru că în cadrul acestora masele se află oarecum în perioade de acalmie, dar ele nu devin eroice, reflectînd existenţe sublime din realitate, ci numai „eroi", în accepţiunea ce a devenit comună: eroi de roman.

Se produce, prin urmare, în cadrul romanului de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi din prima jumătate a secolului al XX-lea, o specializare. Romanul fluviu, ciclu, frescă sau cronică îmbrăţişează aproape exclusiv *perioadele* istorice, pe cînd romanul epopeic se opreşte în limitele *epocilor* istorice.

Dar drumul romanului nu se opreşte aici. Comandamentul timpului determină o dezvoltare tot mai pronunţată a acestuia, de la pictural spre metaforic [29], spre ideativizarea poetică, corespunzătoare vremurilor noastre (şi rolul cititorului de roman în dirijarea speciei este deosebit).

Dar ce este „monumental" în tot acest roman de amploare? Monumentală ar trebui să fie în primul rînd forma, sub raport spaţial şi apoi modalitatea de creaţie ţinînd tot de primul aspect pentru a da calităţii estetice gîrul de categorie — şi în cele din urmă conţinutul; toate acestea fiind, mai mult sau mai puţin, într-o strînsă determinare.

O formă larg dimensionată întîlnim — e drept — în romanele: fluviu, ciclu, frescă sau cronică, dar însuşi autorul studiului le contestă monumentalitatea, dată fiind lipsa conţinutului monumental. O modalitate monumentală nu aflăm în romanele amintite, deoarece indivizii aduşi în scenă nu săvîrşesc fapte sublime spre a-i putea privi ca atare. Şi, în sfîrşit, eroii acestor romane nu sînt eroi decît în rare excepţii (Mai ales în situaţiile cînd perioada temporală include anume momente de răscruce).

În cazul romanului epopeic, eroicul este prezent la tot pasul, masele şi personajele înfăptuind fapte de mare adîncime şi suprafaţă socială; dar modalitatea nu este a monumentalului afişat, ci, în mod paradoxal, eroii sînt priviţi de la aceeaşi înălţime, uneori chiar cu superioritate îngăduitoare (în cazul umorului), iar forma poate fi foarte limitată. Exemplele le dă însuşi I. Ianoşi.

Poate singurul sector al monumentalului în roman (deosebit de noţiunea de *eroic*, care am arătat că este echivalentă cu monumentalul din alte arte, şi deci suficientă pentru exprimarea fenomenului) ar fi acele opere în care arhitectonicul izbeşte. Se impune dintru început „monu-

[29] M. Duţă şi I. Oprişan, *art. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mentul" ridicat de Balzac: un ansamblu de romane, riguros compartimentate în scene, — şi poate unele romane în care planurile se întretaie într-o ordine strictă, evidenţiindu-se exterior; dar exemplele sînt prea puţine spre a putea vorbi, dincolo de criteriul valoric, de manifestarea unei categorii estetice monumentale, ţinînd de sublim în cadrul literaturii.

★

Lucrarea lui I. Ianoşi a stîrnit vii dispute, aşa cum s-a mai remarcat, tocmai prin noutatea şi îndrăzneala punctului de vedere propus. De aceea o socotim o merituoasă contribuţie la elucidarea problemelor estetice.

I. Oprişan

Discuţii în limitele romanului latino-american [1]

Faptul că cititorul român capătă o primă viziune de ansamblu asupra literaturii de limbă latină de peste ocean printr-un studiu asupra romanului şi nu printr-o încercare de sinteză mai largă în spaţiul social-geografic amintit, sau printr-un studiu asupra altei specii literare, ni se pare semnificativ.

Romanul a devenit la ora actuală genul epic cel mai disputat, caracterizînd întreaga mişcare literară a unei naţiuni, aceasta cu atît mai mult în ţările capitaliste, unde tendinţele ideologice de toate nuanţele contribuie la diversificarea şi chiar la fărîmiţarea lui. Lupta din domeniul celorlalte specii şi genuri literare deşi n-a încetat, a trecut pe planul al doilea — recunoscîndu-i-se prin aceasta romanului întîietatea ca arenă a înfruntărilor. Dar interesul pentru specia în discuţie provine şi dintr-o anume dorinţă de depăşire a conceptului de „roman tradiţional", prin promovarea unor modalităţi artistice cît mai apropiate de „spiritul vremii". La răscrucea tuturor vînturilor înnoitoare, romanul se conturează din ce în ce mai pregnant drept o entitate calitativ superioară, tinzînd spre sinteza la un înalt nivel artistic a poeziei cu drama şi naraţiunea epică şi a tuturor acestora cu filozofia şi ştiinţa în genere; scopul final fiind surprinderea cît mai profundă a esenţei timpului istoric, a semnificaţiei sale pentru soarta umanităţii.

Cartea lui Miguel Angel Asturias: *La novela latino-americana, testimonio de la época* (Romanul latino-american, mărturie a epocii) ne introduce într-o zonă puţin cunoscută nouă, relevînd, printr-o analiză la obiect, în fond, marile probleme ale speciei în discuţie — cu particularităţile specificului local.

Mai întîi, există un roman latino-american? Asturias hotărăşte la un moment dat: „Există o realitate americană. Recunoaştem acest lucru? Atunci, dacă există o realitate americană trebuie să existe şi un roman american" (p. 95) [2]. Lucrul nu mi se pare deloc concordant. Nu există oare o realitate conformă fiecărei ţări în parte? Dar există un roman, să zicem: portughez, italian, cehoslovac, bulgar, turc etc., etc; sau chiar în cadrul lumii latino-americane,

[1] Discuţiile noastre pornesc de la recenta apariţie în româneşte a studiului lui Miguel Angel Asturias: *Romanul latino-american*, în traducerea lui Paul Alexandru Georgescu, Editura pt. lit. univ., Bucureşti, 1964.

[2] Şi aici trebuie specificat că autorul se referă la romanul latino-american şi nu american — ale cărui sfere sînt mult mai largi, dacă ne gîndim la întreg continentul, şi mult mai restrînse dacă avem în vedere doar S.U.A.; şi într-un caz şi altul discuţia fiind dincolo de obiect.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

există un roman brazilian, argentinian, chilian, mexican etc? [3]. Aparent aşa ar trebui să fie, dar în fapt nu există. Nu avem decît romancieri [4], şi uneori nici atît, ci numai romane, dar nu un roman desemnat prin numele naţiunii a cărei realitate o reflectă. Lucrul este explicabil. Tradiţia îşi spune cuvîntul! — şi apoi o seamă de fapte insesizabile hotărăsc predispoziţia unui anume popor pentru anume specii sau genuri artistice. Asta nu înseamnă că nu pot obţine rezultate strălucite şi în fiecare din celelalte; dar specificul naţional se manifestă în modul cel mai vizibil într-un anume domeniu. Pe plan european, avem cu siguranţă un roman rus, unul francez şi altul englez — poate şi unul german [5] — fiecare din ele aducînd *o formulă specifică*, dincolo de contribuţia diversificatoare a fiecărui scriitor — care este inerentă. Dar acestea aparţin trecutului. Tendinţa prezentă este spre crearea unei formule *moderne*, desprinsă oarecum de cadrele specific-naţionale, pe linia deplasării de la pictural spre metaforic [6]. Un Proust, un Kafka, un Joyce, un Allain Robbe-Grillet sînt precis determinaţi de condiţiile social-politice-economice-culturale ale ţării şi timpului în care au scris sau scriu, dar nu aparţin în nici un fel romanului ceh, irlandez sau francez (înţeles în mod tradiţional) — făcînd notă distonantă —, ci sînt, dincolo de hotarele naţionale, reprezentanţi ai formulei moderne în curs de definire.

Romanul latino-american, apărut destul de recent, [7] are într-adevăr unele note specifice, dintre care M. A. Asturias evidenţiază cîteva: „una din cele mai izbitoare caracteristici ale romanului nostru, semnalată de toţi criticii, *este revărsarea acestei forţe teribile, nimicitoare* / a naturei americane (n.n. I.O.), încă nestăpînite, în mijlocul cărcia personajele rămîn supuse scopurilor şi puterii ei" (p. 30—31); „În romanul nostru peisajul are funcţiunea unui personaj cu ochi multipli, cu braţe multiple, cu glasuri multiple, înlăuntrul cărula adevăratele personaje nu sînt decît stări ale conştiinţei autorului" (p. 88); „O altă caracteristică a romanului latino-american o constituie *imposibilitatea de a semnala şcoli*" (p. 32); „Ajungem în momentul în care putem semnala, ca o altă caracteristică a romanului nostru, *faptul de a se fi trezit la viaţă sub semnul neliniştilor sociale şi politice* care frămîntau oamenii din ţările noastre şi *care l-au făcut*, aşa cum am repetat-o de atîtea ori, *să vehiculeze idei* (p. 52) — să fie prin urmare „o tribună de idei, o catedră

---

[3] Una este să denumeşti realitatea speciei în ansamblu la un anume popor, şi altu să încerci — prin chiar denumire — să faci o netă deosebire de toate celelalte formule naţionale. Or, Asturias se îndreaptă spre cea de-a doua accepţiune, contrapunînd romanul latino-american altora, ca o formulă nouă, necunoscută altundeva.

[4] Observaţiile lui Ştefan Zweig, deşi vădit absolutizante, spre a scoate în evidenţă caracterul profund original al personalităţilor pe care le analizează, privind *condiţia* de romancier mi se par esenţiale (chiar dacă un Tolstoi este pus în cea de-a doua categorie): „Şi, de-aceea, cred că trebuie să stabilesc cu tot dinadinsul deosebirea lăuntrică şi nezdruncinată care există, după mine, între autorul unui roman şi romancierul propriu-zis. În înţelesul din urmă şi cel mai înalt, romancier este numai geniul enciclopedic, artist universal care clădeşte un cosm întreg (amploarea operei şi abundenţa figurilor sînt argumente în sprijinul acestei teze); romancier este acela care situează alături de lumea pămîntească o lume proprie cu tipuri proprii, cu legi proprii de gravitaţie şi cu un cer propriu, plin de stele. E acel care impregnează atît de mult cu esenţa fiinţei sale fiece figură, fiece întîmplare, încît acestea devin tipice nu numai pentru el, dar şi pentru noi, acea plasticitate, acea pătrunzătoare putere de sugestie care, deseori, ne face să denumim după ele unele întîmplări şi persoane — şi astfel să spunem despre oameni care trăiesc în mijlocul nostru: o figură balzaciană, o înfăţişare dickensiană, o natură dostoievskiană". Ştefan Zweig *Trei maeştri. Balzac, Dickens, Dostoievski*, Ed. Cugetarea, Bucureşti, p. 8.

[5] Formula spaniolă face parte din preistoria romanului — venind pînă la actul de naştere al acestuia: *Don Quijote*. Romanul românesc cu tendinţe de pietrificare într-o anume formă reprezentativă — este cîmpul de întîlnire a majorităţii încercărilor europene, şi nu numai europene! Un loc aparte îl ocupă romanul polonez.

[6] Vezi în acest sens articolul nostru: M. Duţă şi I. Oprişan *Probleme de tipologie a romanului românesc actual*, în „Revista de istorie şi teorie literară", nr. 3—4, 1964.

[7] Legătura cu pinacogramele precolumbiene, în care Asturias vede cele dintîi manifestări ale romanului latino-american, sînt interesante ca informaţii, dar nu rezistă unei judecăţi critice,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de învăţătură şi o tranşee de luptă" (p. 141) — protestantismul social caracterizînd întreaga literatură latino-americană de la origini şi pînă în prezent; şi, în sfîrşit: „Da, *ambianţa de poezie*,[8] natura transformată în limbaj, furat poemului, iată ceea ce atrage în romanele noastre pe cititorii din afara Americii" (p. 102). După cîte se vede, afară de prima trăsătură — irumperea cadrului pînă la sufocarea personajelor — celelalte nu sînt deloc numai latino-americane; existenţa unor şcoli — deşi sînt numeroase alte ţări în care nu poate fi identificată vreo anume şcoală precis conturată — nu-i o dovadă a lipsei formulei naţionale: şcoala romantică, naturalistă sau realistă franceză nu împiedică reliefarea unor anume note net deosebitoare. Un popor are un roman, abia atunci cînd, indiferent de voinţa scriitorului şi de apartenenţa lui la cutare mişcare literară, anume comandamente greu de precizat îl duc în cele din urmă către formula naţională.

Condiţia ideală a romanului-roman este ca priu lumea creată să evolueze spre o anume idee — cea de-a doua coordonată ce-l defineşte. Dar aceasta nu înseamnă că un roman axat pe o idee este un roman de idei, cum sînt destule romane care vehiculează idei fără a avea o idee unică. Or, romanul latino-american, chiar de la 1920 încoace — o recunoaşte undeva şi autorul studiului — nu-i un roman de idei, deşi conţine ca un leit-motiv ideea protestului anticolonialist, cît mai ales un roman-document, un roman pictural, de reconstrucţie artistică a realităţii insuportabile sud-americane. De aici şi învinuirile ce i se aduc de a prezenta materialul faptic în mod brut, neprelucrat suficient, rămînînd la stadiul reportajului sau pamfletului[9]. Cînd însă realitatea sufocantă americană se întîlneşte cu talentul unui mare artist — şi sînt destule cazuri — aceasta îmbracă hainele poeziei, căpătînd semnificaţii universale profunde; dar iarăşi — osmoza poeziei cu prozaismul vieţii nu-i o trăsătură strictă numai a romanului latino-american — dimpotrivă, putem spune că-i condiţia de bază a marei arte, la fel cu nonconformismul[10].

Cu toate acestea există un roman latino-american, e adevărat foarte apropiat de cel american — de limbă engleză, uneori aproape inseparabil, dar trăsăturile acestei formule ar trebui căutate mult mai adînc — începînd dincolo de cele identificate de M. A. Asturias, mai mult de conţinut decît de structură internă — şi în strînsă legătură cu romanul întregului continent.

Individualitatea formulei româneşti este inseparabilă de „matricea stilistică" a poporului respectiv. Şi lipsa unui roman citadin solid, ba chiar fuga de abordarea mediului, ar trebui să dea de gîndit: „Fugeam de povestirile din mediul citadin — spune M. Asturias —, *pentru a nu cădea în tentaţia de a europeniza scrierile noastre*. Poate că de aceea nu apare încă aşa-numitul roman al oraşului cu vigoarea celui al vieţii cîmpului" (p. 59). Situaţia este generală acolo unde oraşul n-a reuşit să fie integrat specificului naţional. După strălucitele rezultate obţinute în domeniul prozei ţărăneşti, literatura română este lipsită încă de un roman al urbei, în adevăratul înţeles al cuvîntului[11]. Cauzele au fost arătate detaliat de Liviu Rebreanu în discursul *Lauda*

---

[8] Uneori autorul studiului ajunge la afirmaţii categorice: „În nici o altă literatură actuală nu găsim atît de strînse împletite elementul social şi poetic aşa cum apar în *Los gubernantes del rocío* (Stăpînii apelor) de Jacques Roumain" (p. 75). E de ajuns să-i amintim doar pe Sadoveanu şi Şolohov!

[9] Nu s-a bucurat de un răsunet mondial publicarea jurnalului Carolinei Maria Jesús: *Cuarto de despejo* (Debaraua, tradus la noi prin *Sao Paulo. Strada A, nr. 9*)? Ce exemplu mai grăitor ca acesta poate fi dat?!

[10] „Literatura noastră — spune Asturias —, încă din vremea colonialismului spaniol nu a fost niciodată conformistă — vorbesc de marea literatură" (p. 13). Dar tocmai asta e condiţia marei literaturi de pretutindeni. Nu există literatură mare conformistă!

[11] Mult citatul roman al lui George Călinescu: *Enigma Otiliei*, nu este de fapt un roman al oraşului, cît mai ales un roman de familie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

țăranului român [12], ținut cu ocazia intrării la Academie, și sînt aplicabile și spațiului latino-american, unde diferențele dintre sat și oraș sînt încă mai accentuate; orașul ultramodern contrastînd nu numai cu satul dar și cu propriile periferii.

„Tentația de a europeniza", cu alte cuvinte pericolul căderii în gratuitate, scade cu atît mai mult cu cît romancierul se apropie de acele sfere ale realității în care specificul național se află în forme concentrate, fără ca prin aceasta să se ajungă deja la conturarea unei anume formule, ale cărei atribute pornesc în cele din urmă tot de aici, dar care se lasă greu descoperite.

Un fapt decurgînd din situația specială a romanului latino-american născut în focul luptelor politico-sociale și continuînd să trăiască în această atmosferă încordată, aduce lumină asupra întregii istorii a speciei. Ritmul încordat al timpului istoric, obiect al reflectării, determină o compoziție deosebită în cadrul romanului. „Este demn de subliniat faptul că în unele din aceste romane autorii nu zugrăvesc individualități excepționale, nu se pierd în meandre și adulmecări psihologice, ci merg spre studiul și descoperirea marilor aglomerații *pe fundalul cărora apar personaje cu adevărat reprezentative pentru categoriile sociale respective: negrul, financiarul, proletarul, intelectualul etc.*" (p. 123). Aceasta înseamnă că alături de natură trebuie să socotim și masele drept un al doilea personaj care estompează conturarea unor puternice individualități umane, desprinse din sînul colectivității. Se ajunge prin urmare la crearea unor personaje-simboluri, de maximă generalizare, reprezentînd întregi categorii sociale. Desfășurarea trepidantă a evenimentelor nu-i permite scriitorului să întreprindă analize profunde, caracterologice — de altfel ar fi și în contradicție cu realitatea reflectată: în epocile de răscruce masele sînt aproximativ la același nivel de trăire — și-l obligă să recurgă la anume procedee sintetice. Deci *epoca* istorică impune soluționarea relației erou-mase din cadrul romanului prin mijlocirea unor personaje simbolice — funcționale, față de *perioadele* de relativă acalmie, cînd sînt evidențiate în prim-plan trăsăturile morale, caracterologice ale unor individualități puternice [13]. Trăsăturile morale se realizează de data aceasta *funcțional*, prin intermediul personajelor simboluri, pentru că apartenența la o clasă socială înseamnă deja o caracterizare prealabilă, tacit înțeleasă, ca în comedia del'arte: „Latifundiarul nesățios, metisul crud și indianul lipsit de apărare" (p. 116).

Romanul este mărturia unei epoci perfect identificabilă și în măsura în care vorbește de o realitate socială concretă poate fi analizat și din punct de vedere sociologic, constituind un interesant material de studiu, „element auxiliar al cercetării sociologice". Nu s-au întreprins asemenea cercetări asupra literaturilor antichității, cu rezultate satisfăcătoare? ! — de ce nu s-ar lua ca obiect de studiu și romanul? Punctul este just dar trebuie făcute cîteva precizări. Dacă conținutul primează asupra formei, analiza sociologică trebuie să urmeze în schimb analizei artistice, căci cîștigul în planul conținutului interesează numai în măsura în care avem de-a face cu opere de artă. Și apoi analiza de conținut nu se suprapune peste cea sociologică, cea de-a doua fiind în limitele primei. Deși în final M. A. Asturias are o înțelegere întrutotul justă: „Valoarea estetică și caracterul artistic al operelor literare nu trebuie sacrificat pe altarul interesului pe care-l prezintă ele pentru sociologi și antropologi" (p. 81), pe parcurs, înclină să acorde, totuși, prea multă importanță analizei sociologice [14], care, oricît de mult folos ar aduce

[12] „Între sate și orașe a fost și mai persistă pretutindeni un antagonism, la noi însă parcă mai viu și mai accentuat. Pentru că orașele noastre nu sînt expresia specificului național", Liviu Rebreanu, *Amalgam*, Ed. Socec & Co., București, p. 271.

[13] Vezi relatarea mai largă asupra acestei relații în: M. Dută și I. Oprișan, *art. cit.*

[14] „Și prima întrebare pe care ar trebui să le-o punem ar fi următoarea: s-a încercat oare un studiu sociologic al indianului, al metisului, al negrului în lumina textelor de ficțiune literară?" (p. 66); „Ceea ce lipsește încă, sociologic vorbind, este o *tehnică pentru studierea și interpretarea sociologică* a unui material socotit mai înainte ca precar și instabil" (!) (p. 74) — subl. ns. *I.O.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

specialiștilor, fămîne minoră față de influența extraordinară ce-o exercită romanul ca artă. Și să amintim numai destinul *Fructelor mîniei* al lui Steinbeck. Romancierul creează o lume în elementele sale esențiale, tinzînd să fie nu numai o mărturie a epocii, ci să fixeze epoca în lanțul timpului prin ce are ea caracteristic, deosebit de toată evoluția anterioară, încercînd să o judece din punctul de vedere al eternului uman. Prin aceasta romanul tinde să atingă hotarele filozofiei.

Dar evoluția prezentă a romanului către cuprinderea din ce în ce mai masivă în sferele sale a disputelor ideologice ridică o altă problemă : aceea a locului și a atitudinii scriitorului în cadrul narațiunii. De la Flaubert încoace, părerea după care marea artă ar fi determinată — dincolo de talent — de atitudinea „obiectivă", adică de privirea realității de la o anume distanță [15] a cîștigat tot mai mult adeziunea scriitorilor. Soluția era justificată în cazul lui Flaubert și continuă încă să fie în cadrul societății capitaliste, unde între scriitori și realitatea burgheză există o adevărată prăpastie. Nu același lucru se întîmplă în țările socialiste unde idealul scriitorului coincide cu cel al maselor. Dar chiar în cadrul orînduirii burgheze, așa-zisa „obiectivitate" înseamnă de multe ori mascarea unei atitudini ostile evoluției sociale, încît afirmațiile lui Asturias sînt pe deplin justificate : „Lucrul cel mai important este ca romancierul, prin intuiție, sensibilitate și experiență, să pătrundă în realitatea socială pînă într-atît, *încît obiectivitatea lui să devină angajare*" [16] (p. 73) și romanul latino-american, în marea lui majoritate, exemplifică grăitor teza citată.

În contextul universal al romanului, experiența latino-americană a speciei nuanțează semnificativ marile probleme teoretice ridicate de existența însăși, în condițiile actuale a romanului. De aceea apariția cărții lui Miguel Angel Asturias vine să completeze un gol resimțit, aducînd prețioase informații asupra unei realități artistice interesante.

Ionel Oprișan

Monografiile Baudelaire *și* Dostoievski
în colecția „Ecrivains de toujours", Paris, 1963.

„Collections microcosme" întreprinde publicarea unor serii de volume constituind o enciclopedie *sui generis* care îmbrățișează diferite domenii. Pe lîngă două colecții privind mai mult actualitatea, denumite *„Raza științei"* și *„Mica planetă"*, urmărind cercetările științei moderne, sau oferind descrieri ale diferitelor țări din lume, găsim o retrospectivă vastă, în mici monografii grupate în jurul cîte unei teme generale. În „Maîtres spirituels", printre profeți

[15] „Trebuie să-i privești pe oameni așa cum privești niște mastodonți sau niște crocodili. Are parcă vreun rost să te întristezi din pricina coarnelor unora, și a fălcilor celorlalți ? Arătați-i, faceți din ei sperietori, puneți-i în borcan cu spirt și atîta tot. Dar să nu pronunțați verdicte morale în privința lor. Și apoi voi ce sînteți, voi, broaște mici ?" Gustave Flaubert, apud Plehanov, *Arta și viața socială*, Ed. Cartea Rusă, 1957, p. 185.

[16] R. M. Albérès dezvoltă o întreagă teorie după care răsturnările sociale datorate în parte celor două războaie mondiale și complexului de fenomene ce le-au întovărășit, ar fi făcut imposibilă continuarea atitudinii scriitorului de „simplu observator amuzat și detașat" (p. 19) și ar fi impus un nou stil : „Ainsi, le style abrupt, plus nerveux, plus touffu, et même plus apocalyptique, qui prévaut aujourd'hui, ne signifie pas tout simplement le refus des élégances et le désir d'une action plus rapide : il marque d'avantage la passion personelle de l'auteur ; il marque surtout que *la fiction littéraire est considérée comme un débat exemplaire de conscience et non plus comme un spectacle.*" R. M. Albérès, *Bilan littéraire du XX^e-siècle*, Aubier, Edition Montaigne, 1956, p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi sfinţi, întîlnim şi cîte un titlu ca *Socrate* sau *Fénelon*. În „Solfegii" sînt prezentări ale marilor compozitori, în „Timpul care curge" sînt evocări ale unor grupuri sociale sau profesionale (ca *Institutorii, Intelectualii evului mediu, Negustorii, Preoţii vechiului Egipt, Judecătorii, Marele doamne romane, Alchimiştii, Curtizanele, Trubadurii, Exploratorii evului mediu* etc.), a unor civilizaţii (*Galii, Etruscii, Asirienii, Incaşii, Bizantinii*) şi biografii (*Cezar, Napoleon, Lenin, Jeanne d'Arc, Cristofor Columb* etc.).

Între astfel de serii, învederînd un electism conceptual evident, se situează şi colecţia „Scriitorii de totdeauna" din care sînt anunţate 65 volume dedicate unor individualităţi aparţinînd diferitelor epoci şi popoare. De la *Homer* şi *Aristofan*, pînă la *Romain Rolland, Sartre* şi *Camus*, sînt scriitori de diverse crezuri care se succed destul de bizar. Monografiile poartă numere de ordine a căror alăturare pare destul de ciudată. Pentru a nu insista prea mult, ne mărginim numai la cîteva exemple : *Machiavel* îşi găseşte locul între *Jules Renard* şi *Joyse*, *Cocteau* între *Molière* şi *Horaţiu*, *Edgar Poë* între *Rabelais* şi *Ronsard* iar *La Fontaine* între *Rimbaud* şi *Maiakovski*.

Monografiile, în genere bine documentate, dar aparţinînd unui mare număr de autori, sînt de diferite niveluri şi concepţii. Mulţi din ei caută un oarecare senzaţional, care nu este impropriu suscitării mai vii a interesului cititorilor şi e îngăduit, atîta timp cît nu depăşeşte limitele adevărului. Am ales două monografii : *Baudelaire par lui-même* (nr. 9) de Pascal Pia şi *Dostoievski par lui-même* (nr. 57) de Dominique Arban, a căror elaborare ni s-a părut mai dificilă.

★

Baudelaire şi Dostoievski aparţin unor foarte depărtate coordonate geografice, temperamentale şi artistice. Operele lor reprezintă alte lumi ca modalitate de creaţie, ca atitudine, ca mentalitate, ca manieră de realizare şi ca univers poetic. Şi, totuşi, e ceva care dincolo de aparenta prăpastie dintre ei îi leagă într-un destin, în linii largi, asemănător. Născuţi amîndoi în 1821 se bucură, în timpul vieţii, de o apreciere echivocă, pentru ca după moarte, abia către sfîrşitul veacului trecut şi începutul secolului nostru, operele lor să capete o apreciere excepţională pe arii foarte extinse. Baudelaire pentru poezie a însemnat cam ceea ce Dostoievski a însemnat pentru proză : o propulsiune către psihologie şi introspecţie, îmbrăţişată de un mare număr de scriitori, în epoca la care ne-am referit. Nenumăraţi poeţi din întreaga lume vor avea cultul lui Baudelaire, după cum nu mai puţini prozatori îl vor slăvi pe Dostoievski. Amîndoi vor lua proporţii aproape mitologice şi, aşa cum se întîmplă în astfel de cazuri, vor genera legende şi uneori iconoclaşti.

Reprezentînd prematur o anumită fază a capitalismului, a cărui îndeplinire mai tardivă avea să le amîne gloria universală pentru după moarte, Baudelaire şi Dostoievski au procese sufleteşti complexe, pe care le urmăresc în toate amănuntele lor. Poate unele asemănări de ordin foarte general să nu fi fost simple coincidenţe întîmplătoare, ci o consecinţă a stărilor sociale ale timpului. Aderenţa, pentru moment ardentă, la revoluţie, copleşită îndată de ideea că nu sînt perspective imediate de realizare i-a caracterizat pe amîndoi. Baudelaire şi Dostoievski se retrag în universuri psihologice proprii, cu punctul e plecare în lupta binelui cu răul. Ei nu sînt lipsiţi de şovăieli, de ideea păcatului şi a penitenţei, a purificării prin suferinţă, de sentimentul dedublării personalităţii, de căutarea unui bine ipotetic, de fapt nerealizabil. Către sfîrşit, ideea atotputerniciei spiritului burghez, pe care îl cred de neevitat, îi duce la izolare, la scepticism. Dar dincolo de astfel de similitudini sînt deosebiri colosale.

Dificultatea unor monografii despre cei doi mari scriitori survine de la contrastele care îi caracterizează pe amîndoi. Acestea au generat o literatură foarte vastă, contradictorie şi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dezorientantă. De aceea subtitlul *par lui même*, pe care îl găsim la ambele volume pare promiţător. Dar acesta poate avea două accepţiuni „de el însuşi" sau „prin el însuşi".

Există mai multe modalităţi de reconstituire biografică : prin acte, prin interpretări ale operei, prin folosirea corespondenţei, a memoriilor, a manuscriselor, prin mărturii ale familiilor şi contemporanilor, prin reacţiunile presei timpului etc. Toate sînt la fel de imperfecte şi, de aceea, toate sînt recomandabile concomitent pentru că din comasarea şi confruntarea datelor poate ieşi oarecare lumină. Ce e drept, viaţa scriitorului adesea rămîne o hieroglifă în jurul căreia sînt brodate atîtea biografii cîţi biografi o urmăresc, cu atît mai mult cu cît sînt puţini care ca Jean-Jacques Rousseau, şi-au dezgolit posterităţii inima, sufletul şi viaţa,s cutindu-i ce cercetători de eforturi şi totuşi ...

★

Pascal Pia în *Baudelaire par lui-même* pare a-şi propune mai curînd reconstituirea evolutivă a frămîntărilor interioare ale poetului decît a vieţii. Foloseşte corespondenţa, jurnalele intime, notele fugare de pe carnete, operele publicate şi mai puţin cunoscute dar şi poezii din *Florile răului* şi poemele în proză. Golurile le umple din alte surse de informaţie.

Drumurile bătute nu sînt evitate şi rezultă un Baudelaire în consonanţă cu acel preconizat de biografi anteriori ca François Porché (*La vie douloureuse de Charles Baudelaires*, Plon-Nourrit, 1926), Ernest Seillère (*Baudelaire*, Armand Colin, 1931), Philippe Soupault (*Baudelaire*, Rieder, 1931), Camile Mauclair (*Le génie de Baudelaire, poète, penseur, esthéticien*, Ed. Nouvelle Revue Critique, 1933), John Charpentier (*Baudelaire*, J. Tallender, 1937) etc. E clar că s-a sedimentat o imagine tradiţională a lui Baudelaire de care Pascal Pia în contribuţia sa ţine seama.

Dispoziţia materialului e nouă faţă de a predecesorilor, întîmpinînd, ce e drept, şi unele dezavantaje. Sîntem puşi în faţa unui profil psihologic fărîmiţat pe tranşe, care urmăresc unele idei, preferinţe, trăsături conceptuale. Se ţine seama şi de oarecare cronologie, ceea ce a dat naştere unor reveniri. Între limitele impuse de această compartimentare (în prea multe capitole) sînt desigur adiacenţe şi interferenţe. Cartea, întrucîtva deconcertant construită, oferă totuşi imaginea morală şi psihologică a scriitorului.

Existenţa lui Baudelaire e la acel stadiu de cristalizare a datelor la care surpriza factologică e eludată şi numai exacerbarea unor aspecte trecute prin cristalele unor anumite zone ale operei îi poate da un suflu diferit. De aceea s-a ajuns la unele exagerări, primind adesea accentuarea asupra vieţii erotice (Camille Mauclair, *La vie amoureuse de Charles Baudelaire*, Flamarion, 1927) sau a nevrozei lui, spre a ne exprima eufemistic (Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, A la Baconnière, Genève-Neuchâtel, 1942), dacă nu s-a mers concomitent către supralicitarea celor două aspecte. Pascal Pia, ţinînd seama că poate fi nou doar unghiul de vedere în interpretarea vieţii şi operei lui Baudelaire, apasă asupra ideilor poetului mai apte de a-i explica opera, cum ar fi concepţia despre viaţă, oameni, societate, artă.

Autorul monografiei urmărind o reconstituire multilaterală a vieţii sufleteşti a lui Baudelaire a avut dreptate de a concentra scheletul biografic, constituit din date riguroase şi abstracte, într-o destul de amplă *Cronologie* (de 25 pagini) la finele volumului, mai ales că, într-o privinţă, cartea lui este concomitent o antologie a unor texte, complete sau fragmentare, gravitînd în jurul ideilor emise în capitole dar, totodată, întrerupînd expunerea. Dacă fragmentele de corespondenţă şi din jurnalele intime ale scriitorului dau savoare monografiei, inserarea unor poezii întregi adesea prea cunoscute, citeodată numai prin tangenţă legate de subiect (*Bénédiction, A une Malabaraise, Sed non satiata, La chevelure, La Léthé, A celle qui est trop gaie, Le goût du néant, Le gouffre* etc.) e un mic abuz al autorului ei. Ponderea textelor baudelairiene edificatoare e predominantă faţă de explicaţii şi conferă cărţii o anume obiectivitate. Nu e mai puţin adevărat

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că „Baudelaire de el însuşi" este totuşi de Pascal Pia, ale cărui preferinţe în selectarea pasajelor inserate, bineînţeles, nu au putut fi omise. Fragmentele interesante, dintre cele mai puţin frecventate ale poetului, dozează altfel umbrele şi luminile ale căror iradieri dau un nou relief vieţii şi operei. Dacă în interpretarea poeziei lui Baudelaire trebuie să ţinem seama de acea răceală raţională, atît de dorită de el, nu putem ignora zbaterile, îndoielile, raţionamentele, suferinţele şi tristeţile care stau la baza ei. Masca poetului impasibil, egoist, purtînd pe frunte semnul „artei pentru artă" cade (dovedind încă o dată că nu există creator de artă degajat de vremea lui şi de uman), în faţa unei scrisori pe care, numai cu cîteva luni înainte de moarte, i-o trimite lui Ancelle, administratorul-tutore al bunurilor sale pămînteşti. Desprindem :

„Trebuie să vă spun, dumneavoastră care nu aţi ghicit mai mult decît alţii, că în această carte atroce mi-am pus toată inima, toată tandreţea, toată religia mea (travestită), toată ura mea? E adevărat că voi scri contrariul, că voi jura pe toţi dumnezeii că este o carte de artă pură, de maimuţărie, de jonglerie, şi voi minţi cu neruşinare" (februarie, 1866).

Valoarea de confidenţă testamentară a cuvintelor de mai sus a fost confirmată, după moartea lui Baudelaire, de scrieri postume direct, sau în sens larg, autobiografice.

Existenţa unui anumit temperament, concepţia despre lume şi concepţia despre artă, sînt printre coordonatele esenţiale care explică operele literare. La Baudelaire acestea se confundă pînă la un punct, ideile despre artă absorbindu-le pe celelalte. Dacă însă ca dezabuzat social poetul ajunge la un grad de deprimare care nu mai concorda cu existenţa unei concepţii despre lume, pe care a identificat-o cu aceea despre artă, Baudelaire a avut atitudini care explică refugiul lui total în lumea creaţiei. Toate acestea sînt în materialul antologic pe care Pascal Pia îl include în cartea sa. El însă nu le corelează în succesiunea cauzală a faptelor. Lăsînd la o parte comentariile autorului, şi ordinea în care apar fragmentele din Baudelaire, extragem din pasajele reproduse unele mărturii care, după părerea noastră, pot întregi cunoaşterea de către români a existenţei şi a concepţiei despre artă şi viaţă a poetului francez.

Imaginea de raţionalist senzual a lui Baudelaire, aşa cum ar putea să apară din *Florile răului*, ascunde un mare sentimental refulat. Din *Mon cœur mis à nu*, din *Fusées*, jurnale intime publicate postum, ca şi din corespondenţă, rezultă o copleşitoare senzaţie de solitudine izvorîtă încă din copilărie. „Sentimentul destinului etern solitar" l-a urmărit totdeauna : în familie, printre colegii de şcoală, în mijlocul cunoscuţilor şi a prietenilor. Spaima de trecerea timpului ca şi presimţirile funeste se datorau, în parte, unei rapide uzuri fizice cauzate de trăirea prea intensă. În *Fusées* Baudelaire a notat : „Se spune că am treizeci de ani ; dar dacă am trăit trei minute într-una singură ... nu am nouăzeci?" Baudelaire are senzaţia golului, e torturat de viziuni sumbre şi sfîşiat de lupta dintre bine şi rău, pe care o vede la modul creştin :

„În orice om, la orice oră, sînt simultan două aspiraţii, una către Dumnezeu, alta către Satan. Invocarea lui Dumnezeu, sau spiritualitatea, e o dorinţă de înălţare, aceea a lui Satan, sau animalitatea, e fericirea de a cobori" (*Mon cœur mis à nu*). Neliniştea sufletească, la Baudelaire, se manifestă şi în firea lui de „vagabond" evidentă în anume mod de inconstanţă. Poetul schimbă frecvent nu numai domiciliile, dar şi proiectele literare. Aspirase, la un moment dat, să scrie şi un roman : *Homme aux Ruysdaels*, pe care îl anunţa. Dar caracterul lui instabil se acorda cu respiraţia scurtă a poemelor.

Desigur, în scrisoarea din 1866, amintită de noi, Baudelaire se referă la firea sa tumultoasă de romantic şi la febrila trăire a vieţii a cărei sublimare prin răceală o vede în opera sa poetică [1]. Dar religia „travestită" şi insistenţa că *Florile răului* nu sînt „o carte de artă pură"

[1] Mamei sale, îi scria cu orgoliu la 9 iulie 1857, după publicarea volumului : „Dar această carte al cărei titlu *Florile răului* spune tot, este îmbrăcată după cum veţi vedea, într-o frumuseţe sinistră şi rece ; şi a fost făurită cu furie şi pasiune".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

par a fi o aluzie directă că ele se explică şi prin deprimarea lui socială, fiind o luare de atitudine împotriva curentelor politice şi literare din timpul său, întrucît nu le credea capabile de a remedia o stare de fapt.

După ce, în februarie 1848, şi-a dat adeziunea pentru „Societatea Republicană Centrală" a lui Blanqui şi a fost zărit (de Jules Buisson) printre insurgenţii care devastau o prăvălie de arme, purtînd „o puşcă frumoasă cu două ţevi şi o superbă cartuşieră de piele galbenă", Baudelaire se retrage într-un apolitism ostentativ. Faptul nu poate fi explicat numai prin contradicţiile firii poetului. Într-adevăr, din *Mon cœur mis à nu* rezultă că i-a repugnat oportunismul marii părţi dintre acei care făceau politică în timpul său : „Eu nu am convingeri aşa cum le înţeleg oamenii secolului meu, pentru că nu am ambiţie" ... „Se pot fonda imperii glorioase pe bază de crimă, şi religii nobile pe bază de înşelătorie.

Totuşi, am oarecare convingeri, într-un sens mai ridicat şi care nu poate fi înţeles de oamenii din timpul meu".

Obsedantă, la Baudelaire, rămîne ura împotriva spiritului burghez, prin care se pot explica atît unele atitudini cît şi concepţia sa artistică. Pentru poet, triumful mentalităţii burgheze reprezintă sfîrşitul lumii prin dezagregarea idealurilor morale aducînd moartea „oricărei patrii spirituale". Din lungul pasaj extras din *Fusées*, de către exeget, desprindem imaginea de apocalips moral întrevăzută de Baudelaire, şi sentimentul de izolare pe care i-l cauzează :

„Atunci fiul va fugi de familie nu la optsprezece ani, ci la doisprezece, emancipat de precocitatea sa lacomă, el va fugi de ea ; nu pentru a căuta aventuri eroice, nu pentru a elibera o frumoasă împrizonierată într-un turn, nu pentru a imortaliza o cocioabă prin gînduri sublime, ci pentru a fonda un comerţ, pentru a se îmbogăţi, şi pentru a-i face concurenţă infamului său tată, fondator şi acţionar al unui jurnal care va răspîndi lumini şi va face ca *Secolul* de atunci să fie considerat complice al superstiţiei" ...

„Justiţia, dacă în această epocă va mai putea exista justiţie, va interzice existenţa cetăţenilor care nu vor şti să se îmbogăţească. — Soţia ta, o Burghez ! casta ta jumătate a cărei legitimitate îţi creează poezia, de atunci încolo introducînd în legalitate o infamie ireproşabilă, paznică vigilentă şi îndrăgostită de casa ta de bani, nu va mai fi decît idealul perfect al femeii întreţinute. Fiica ta cu o nubilitate infantilă va visa în leagănul ei că se vinde cu un milion. Şi tu însuţi, o Burghez ! — încă mai puţin poet decît azi — tu nu vei avea nimic de spus ; tu nu vei regreta nimic. Deoarece există în om lucruri care se fortifică şi prosperă, pe măsură ce altele se fac mai debile şi se micşorează, şi graţie progresului acelui timp, din interiorul tău nu vor rămîne decît viscerele ! — Aceste timpuri poate că sînt foarte apropiate ; cine ştie dacă nu au şi venit, şi dacă îngustarea naturii noastre nu este singurul obstacol care ne împiedică să apreciem mediul în care respirăm !" ...

„Pierdut în această lume urîtă, lovit cu coatele de mulţimi, sînt ca un om dezgustat al cărui ochi nu vede în trecut, în anii duşi, decît dezamăgire şi amărăciune, iar înainte (...) nimic nou, nici învăţăminte, nici durere" ...

„Totuşi voi lăsa aceste pagini, pentru că vreau să-mi datez tristeţea".

Baudelaire, cu intensa trăire a vieţii intime, nu a fost străin nici de frămîntările epocii. Poezia lui e într-o măsură o disimulare a stărilor afective, provocate şi de viaţa socială a timpului, prin maximă condensare a incandescenţei credinţelor şi pasiunilor, ducînd la stadiul diamantelor impasibile. Printre trăsăturile dominante ale lui Baudelaire era orgoliul care nu i-a permis să comunice direct, în timpul vieţii, stările sufleteşti şi îndoielile. Faptul nu s-a răsfrînt numai asupra operei ci şi a concepţiei lui despre viaţă. Ţinea să apară altfel decît era.

Rezultă din fragmentele publicate, în volumul de care ne ocupăm, că zguduirile sufleteşti Baudelaire le voala prin aere de indiferenţă, alteori prin comportări care exagerau neesenţialul derutînd. Trăirea emfatică era pentru Baudelaire un mod de a trăi „artistic", rămînînd inedit.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De aici aprecierea „artei sublime a comediantului" pentru care, de altfel, a simţit o atracţie veche : „Fiind copil, voiam să fiu cînd papă, dar un papă militar, cînd comediant" (*Mon cœur mis à nu*). „Teatrul, cea mai delicioasă formă a frumosului", după opinia lui Baudelaire din poemul în proză *Les vocations*, duce la tentaţia de a ajunge să pari şi să vorbeşti mai frumos, să fii mai elegant. Poetul Samuel Cramer din *La Fanfarlo*, ale cărui trăsături comune cu ale lui Baudelaire (autoironizate de poet) au mai fost semnalate, e „comediant prin temperament", exagerînd întîmplările şi ajungînd la imginea unui dezechilibru exterior, numai aparent inuman : „Dar feriţi-vă de a crede că era incapabil de a cunoaşte adevăratele sentimente şi că pasiunile nu i-au atins decît epiderma. Şi-ar fi vîndut cămaşa pentru un om pe care de-abia îl cunoştea" ...

Limitele între ceea ce era trăit intempestiv şi între ceea ce era „jucat" de Cramer sînt greu de determinat : „S-ar fi bătut în duel pentru un autor sau un artist mort de două secole. După cum a fost cucernic cu furie, deveni ateu pasionat. El era laolaltă toţi artiştii pe care i-a studiat şi toate cărţile pe care le-a citit, şi totuşi, în ciuda acestei facultăţi de comedian, rămînea profund original. El era totdeauna gingaşul, fantasticul, leneşul, teribilul, savantul, ignorantul, desmăţatul, cochetul Samuel Cramer ...".

Nu străin de „arta sublimă a comediantului" este şi dandysmul lui Baudelaire, o modalitate de a filtra prin discreţie sărăcia, deprimarea, sentimentul izolării şi neîncrederea în evoluţia socială şi morală a epocii. E vorba de căutarea unei „perfecţiuni" ipotetice, exterioare, care consta în anume extravaganţă, rafinament, un mod de a şti să trăieşti spectaculos, implicînd o viaţă cheltuitoare, snobismul vestimentar şi un epicureism sfidînd etica burgheză, moravurile şi gusturile comune. De acelaşi ordin e fineţea de gastronom evidentă mai ales în sfaturile pe care Baudelaire le dădea prietenilor indicîndu-le ce să mănînce. Lui Vigny îi sugerează să prefere o piftie de carne combinată cu vin cald de Madera sau Xeres, „un soi de dulceaţă de carne cu vin" dîndu-i adresa unde o poate găsi (*Scrisoarea din februarie*, 1862). Considerînd că bereu purtînd eticheta *Harris* e toxică îi recomandă *Allsapp* şi *Bass*, dar pentru a-l feri de falsuri îl îndrumează pe Vigny către anumite localuri (*Scrisoarea din ianuarie*, 1862). Lui Sainte-Beuve îi aduce turtă dulce „încrustată cu anghelică" de la o anumită prăvălie, admiră însă pe acea engleză, „foarte compactă, foarte neagră, cu mult anason şi ghimber : se taie în felii atît de înguste ca a rostbifului, care se pot unge cu unt sau dulceaţă" (*Scrisoarea de la 1 iulie*, 1860).

Dandysmul, după părerea poetului, implică generozitatea, pe care Baudelaire o avea (după cum remarcă Nadar), dar era asociat şi cu viaţa de boem, datorită şi încurcăturilor băneşti, care îl duc la binecunoscutele conflicte cu mama şi tatăl vitreg. Conceptul de dandy rămîne confuz pentru el, aşa cum rezultă din articolul *Pictor al vieţii moderne*. Baudelaire îl întrezăreşte în acel „care în afară de eleganţă nu are altă profesie". Dar, continuă articolul, „dandysmul e o instanţă vagă, tot atît de bizară ca duelul ; foarte veche, întrucît Cezar, Catilina, Alcibiade ne oferă tipuri strălucitoare ; foarte generală, întrucît Chateaubriand l-a găsit în păduri şi la malul lacurilor Lumii Noi. Dandysmul e o instituţie în afară de legi", căreia după părerea lui Baudelaire îi aparţin Sheridan, Brummel şi Byron. După ce poetul face elogiul capriciului, a cultului frumosului şi „a eleganţei în simplitate absolută", pe care le consideră inerente oricărui dandy, ca şi cultul de sine, al femeii şi al iluziilor, găseşte că ar exista o plăcere de a mira.

După opinia sa, dandysmul presupune şi un anume fel de stoicism care constă în respingerea vulgarităţii, fiind o „doctrină a eleganţei şi originalităţii", un „caracter de opoziţie şi revoltă" reprezentînd orgoliul uman care „combate şi distruge trivialitatea". Astfel de trăsături sînt condiţionate istoric de poet : „Dandysmul apare mai ales în epocile de tranziţie în care democraţia încă nu e atotputernică, în care aristocraţia nu e decît în parte şubredă şi depreciată. În turburarea acestor epoci cîţiva oameni declasaţi, dezgustaţi, neocupaţi, dar cu toţii bogaţi din naştere, pot concepe proiectul de a fonda o nouă speţă de aristocraţie" ... „Dandysmul e

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un soare care apune; ca astrul care declină, el e superb, fără căldură şi plin de melancolie". Baudelaire crede că victoria democraţiei îl va spulbera.

Mai lapidar, poetul îşi va defini concepţia despre viaţă în *Mon cœur mis à nu* : „Un dandy trebuie să aspire de a fi sublim fără întrerupere; el trebuie să trăiască şi să doarmă în faţa oglinzii".

Puţinătatea referinţelor edificatoare asupra eroticii, în proza şi jurnalele lui Baudelaire la prima vedere pare deconcertantă pentru un poet al dragostei idolatre. Baudelaire în legătură cu iubirea nu face confidenţe. Dragostea temporară purtată pentru Madame Sabatier, ca şi acea perpetuă pentru Jeanne Duval rămîn la fel de neexplicate şi, de fapt, inexplicabile. Idealizarea eroticii nu-l împiedică pe poet de a arăta părţile ei inestetice. Considerată de Baudelaire în antinomie cu etica, cu sentimentele datoriei, oferind şi suferinţe, dragostea e definită în *Salonul din 1846* : „Plăcere şi durere amestecate, amărăciune a cărei buză e totdeauna însetată". Eroticei sale, ca şi vieţii (ambele deprimante pentru el), Baudelaire îi dă aura artisticului prin aprecierea cochetăriei, a toaletei, a fardurilor, a bijuteriilor. Socotind că la baza sentimentelor stă pasiunea oarbă, obiectul admiraţiei nu trebuie să aibă decît farmecul exterior al rafinamentului şi al frumuseţii fizice.

Faptul rezultă din articolul *Conseils aux jeunes littérateurs*, în care, cu ironie, consideră că sînt primejdioase pentru literat: „femeia cinstită, acea savantă (*le bas-bleu*) şi actriţa" pentru că prima aparţine la doi bărbaţi, a doua e ratată, a treia este nocivă întrucît „toţi adevăraţii literaţi au oroarea literaturii în unele momente", iar actriţele sînt viciate de poezie. Preferinţa trebuie să meargă către femeia uşoară.

Baudelaire demonstrează această „teorie" exprimată în glumă, prin devotamentul său tragic (deşi nu fără unele abateri) pentru Jeanne Duval, ale cărei mişcări, după cum observă Banville, aveau, în acelaşi timp, ceva divin şi bestial. Femela adorată avea de altfel toate defectele (era desfrînată, mincinoasă, cheltuitoare, prefăcută, alcoolică, ignorantă). Posibil nu fără temei, Pascal Pia bănuieşte că maxima publicată de Baudelaire în *Corsaire-Satan*, în martie 1846, se referea la Jeanne Duval. Desprindem următoarele fraze nelipsite de cinism melancolic: „Prostia e adesea ornamentul frumuseţii; ea dă ochilor acea limpezime posomorîtă a eleşteelor negricioase şi acel calm uleios al mărilor tropicale. Prostia este totdeauna o conservare a frumuseţii; ea îndepărtează ridurile; este un cosmetic divin care apără idolii noştri de muşcăturile pe care gîndirea le păstrează pentru noi".

Erotismul lui Baudelaire e în concordanţă cu tendinţa de înfrumuseţare a existenţei prin supraornare, disimulare şi trăire artistică, aşa cum o înţelegea prin dandysm.

Cultul frumosului se exprimă mai direct în concepţia despre artă. Întrucît în legătură cu vederile estetice ale lui Baudelaire s-a insistat în mod exagerat asupra aderenţei totale la arta dezgolită de sens social, sau asupra predilecţiei pentru bizar, sînt binevenite fragmentele din articole, jurnale şi scrisori incluse în monografie. Rezultă că Baudelaire care nu avea o estetică imuabilă, cum s-ar putea deduce din *Florile răului*, avea opinii subiective asupra artei, dovedind o impresionantă elasticitate a spiritului.

Faţă de propria sa operă, poetul avea o anume predispoziţie pentru ascetism estetic. Încă în 1843, Baudelaire, cu extrema lui exigenţă artistică, se gîndeşte că nu va lăsa decît o singură culegere de poeme „care să intre în posteritate ca o ghiulea de tun": Baudelaire scria cu dificultate, rareori, şi avea mare îndoială asupra gradului de perfecţiune a versurilor lui. Cu fiecare nouă publicare le modifică. Într-o scrisoare, trimisă mamei la 5 aprilie 1855, notează : „şi culmea ridicolului, trebuie ca în toiul acestor zguduiri care mă uzează să fac versuri, ocupaţiunea cea mai obositoare din cîte există pentru mine".

Deşi avea rezerve pentru temele de interes social, în propria lui operă, Baudelaire admira versurile lui Pierre Dupont : „Cînd am auzit acest admirabil strigăt de durere (*Le Chant des*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ouvrières, 1846) am rămas înmărmurit şi înduioşat. Erau atîţia ani de cînd aşteptam puţină poezie puternică şi adevărată ! E imposibil, indiferent de partidul căruia îi aparţii, indiferent de prejudecăţile de care ai fost nutrit, să nu fii mişcat de această mulţime bolnăvicioasă respirînd praful atelierelor, înghiţind bumbac, impregnîndu-se de ceruză, de mercur şi de toate otrăvurile necesare creaţiunii capodoperelor" ... „Care este marele secret a lui Dupont şi de unde vine această simpatie care îl înconjură ? Acest mare secret, vi-l voiu spune, e foarte simplu ; el nu stă nici în experienţă, nici în ingeniozitate, nici în abilitate tehnică, nici în cantitatea mai mare sau mai mică de procedee pe care artistul le-a extras din fondul comun al cunoştinţelor umane. El stă în dragostea de virtute şi umanitate, şi în acel nu ştiu ce emanat neîntrerupt din poezia sa, pe care eu l-aşi numi bucuros gustul infinit pentru Republică" (Notiţă din 1846).

Unii au înţeles greşit raportul dintre *bizar* şi *frumos* asupra căruia Baudelaire a insistat. Termenului *bizar*, poetul îi dă o accepţiune specială de *particularitate*, sau ceea ce în estetica noastră numim *tipic*. Poetul respinge de fapt excentricitatea admiţînd neaşteptatul plauzibil, care nu contrazice realitatea ci, dimpotrivă, o accentuează. Dacă în *Fusées* opinează că „Iregularitatea, adică neaşteptatul, mirarea sînt o parte esenţială şi caracteristică a frumosului", explică mai detaliat ce sens dă ideii de surpriză în 1855, cu ocazia expoziţiei de la *Nouveau Palais de Beaux-Arts*. De fapt, se ridică împotriva academismului idealizant :

„Toată lumea înţelege fără greutate că, dacă oamenii destinaţi de a exprima frumosul s-ar conforma regulilor profesorilor din juriu, însuşi frumosul ar dispare de pe pămînt, pentru că toate caracteristicile, toate ideile, toate senzaţiile s-ar confunda într-o vastă unitate, monotonă şi impersonală ca plictiseala şi neantul. Varietatea, condiţia *sine qua non* a vieţii, ar fie ştearsă din viaţă. Pe atît e de adevărat că în producţiunile multiple ale artei există ceva totdeauna nou care va scăpa etern de regulele şi analizele şcolii. Uimirea, care e una din marele plăceri cauzate de artă şi literatură, ţine chiar de această varietate de tipuri şi senzaţii" ...

În acelaşi articol, prin *bizar*, Baudelaire tinde să înţeleagă inefabilul caracterizînd individualitatea : „*Frumosul e totdeauna bizar*. Nu vreau să spun că trebuie să fie în mod voluntar, la rece bizar, deoarece, în acest caz, el ar fi un monstru ieşit de pe liniile vieţii. Vreau să spun că totdeauna el conţine puţină bizarerie, bizarerie naivă, inconştientă, şi că această bizarerie îi dă Frumosului particularitatea. Aceasta este condiţia, caracteristica sa. Inversaţi termenii şi încercaţi de a concepe un *frumos banal* ! Dar cum această bizarerie necesară, de neînţeles, variată şi infinită, dependentă de mediul, de clima, de moravurile, de rasa, de religia, de temperamentul artistului ar putea fi vreodată dirijată, amendată, îndreptată de regulele utopice concepute într-un mic templu ştiinţific, oarecare de pe planetă, fără a primejdui mortal însăşi arta ?"

Admiraţia *bizarului* „natural" îl face pe Baudelaire să protesteze împotriva acelui care are la bază imaginaţia sterilă, inaptă creaţiei artistice. În eseul despre *Salonul din 1859* afirmă în această privinţă : „Întrucît Frumosul e totdeauna uimitor, ar fi absurd de a se presupune că tot ce e uimitor e *totdeauna* frumos. Dar publicul nostru, care e foarte neputincios de a simţi fericirea reveriei şi a admiraţiei (semn al sufletelor mici), vrea să fie mirat prin mijloace străine de artă, iar artiştii săi docili se conformează gustului lui ; ei vreau să-l frapeze, să provoace surprinderea, stupefacţia, prin stratageme nedemne, pentru că ei îl cunosc incapabil de a se entuziasma în faţa tacticii naturale ale adevăratei arte".

Pe lîngă astfel de constatări mai generale, avînd un caracter mai permanent, sînt şi unele particulare. Astfel, Baudelaire e de părere că frumosul e ardent şi trist, că poate da senzaţia misterului, a regretului, uneori a nefericirii, restringîndu-l la optica sa deprimată asupra vieţii şi lumii.

Filoanele concepţiei idealiste, evidente mai pregnant în *Florile răului* transpar rareori în comentariile lui Baudelaire despre artă. Astfel abia le întrezărim într-un proiect de articol,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din 1855, în care poetul notează : „Poezia este ceea ce e mai real, şi ceea ce nu este cu totul adevărat decît într-o altă lume".

Impresionant rămîne cuprinsul nemărginit, pe care Baudelaire îl conferă poeziei, într-un mic studiu despre Hugo : „Acel care nu e capabil de a picta totul, palatele şi cocioabele, sentimentele de tandreţă şi cele de cruzime, afecţiunile limitate ale familiei şi caritatea universală, graţiosul vegetal şi miracolele arhitecturii, tot ce există mai plăpînd şi tot ce există mai oribil, sensurile intime şi frumuseţea exterioară a oricărei religiuni[1], înfăţişarea morală şi fizică a oricărei naţiuni, în sfîrşit totul, de la vizibil la invizibil, de la cer pînă la infern, acela, spun eu, nu e într-adevăr poet în imensa extensiune a cuvîntului (...). Afirmaţi despre unul : este un poet al *interiorului* sau de familie ; despre altul : e un poet al dragostei şi despre altul : e un poet al gloriei. Dar cu ce drept limitaţi astfel puterea fiecărui talent? Vreţi să spuneţi că acel care a cîntat gloria era, *chiar prin asta*, inapt de a celebra iubirea? Infirmaţi astfel sensul universal al cuvîntului *poezie*".

Opinia că arta care moralizează, în mod deliberat, e o erezie se bazează la Baudelaire pe ideea că frumosul e moral în sine. În egală măsură poetul e de părere că ştiinţa şi poezia au tărîmuri diferite, cu toate că în *Noi însemnări despre Edgar Poe* (1857) nu surprinde, în esenţă, deosebirea. Înţelegînd prin *adevăr* fidelitatea fără echivoc proprie numai ştiinţei, o opune poeziei. Unele constatări sînt de luat în seamă în măsura în care presupun că modalitatea creaţiei poetice diferă de a cunoaşterii ştiinţifice : „Poezia nu poate fi asimilată cu ştiinţa sau morala fără să fie pedepsită prin moarte sau degradare".... „Rece, calmă, impasibilă, dispoziţia demonstrativă respinge diamantele şi florile Muzei ; ea este deci total opusă dispoziţiei poetice".

În conformitate cu această idee, Baudelaire e împotriva intervenţiilor explicative directe în romane, care, printre altele, pot dăuna obiectivităţii şi veridicului. În 1851, într-un articol despre *Dramele şi romanele cuviincioase* (honnêtes) atacă, putem spune avînd contaminaţii realiste, „Şcoala bunului simţ" a lui Ponsard şi Emile Augier. Desprindem : „Este utilă arta? Da. De ce? Pentru că este artă. Există o artă vătămătoare? Da. Este aceea care deranjează condiţiunile vieţii. Viciul e seducător, el trebuie să fie înfăţişat seducător ; dar el atrage după sine boli şi dureri morale singulare ; trebuie să fie descrise. Studiaţi toate plăgile ca un medic care îşi face serviciul la un spital şi şcoala bunului simţ, şcoală în mod exclusiv morală, nu va mai găsi unde să muşte. Crima este todeauna pedepsită, virtutea gratificată? Nu. Dar totuşi, dacă romanul sau drama dumneavoastră e bine făcută, nimănui nu-i va veni chef de a viola legile naturii. Prima condiţie necesară creării unei arte sănătoase este credinţa în unitatea integrală. Mă îndoiesc că s-ar putea găsi o singură lucrare de imaginaţie, care să îndeplinească toate condiţiile frumosului şi să fie o lucrare vătămătoare."

Din *Mon cœur mis à nu* rezultă că ţinta atacurilor lui Baudelaire era morala burgheză pe care o considera falsă : „Toţi imbecilii burghezi care pronunţă fără încetare cuvintele : *imoral, imoralitate, moralitate* şi alte prostii, mă fac să mă gîndesc la Louise Villedieu, femeie uşoară, de cinci franci, care însoţindu-mă o dată la Louvre, unde nu a mai fost niciodată, s-a apucat să roşească, să-şi acopere faţa şi trăgîndu-mă mereu de mînecă, mă întreba în faţa statuilor şi a tablourilor nemuritoare, cum de se puteau expune public astfel de indecenţe?"

Într-o addendă, a volumului *Baudelaire*, este evocată atitudinea poetului faţă de cîţiva scriitori ca Victor Hugo, Sainte-Beuve, Chateaubriand, Balzac, Molière şi Béranger. El preferă, de exemplu, poezia „de analiză" a lui Sainte-Beuve faţă de acea narativă şi descriptivă a lui Hugo. Nu acceptă pe Molière, socotit de el simplu moralist (fapt care indică limitele concepţiei despre artă ale poetului), pe Balzac îl consideră eroul principal al *Comediei umane* şi are o mare admiraţie pentru Chateaubriand. Faţă de contemporani ca Victor Hugo şi Sainte-Beuve

[1] În sensul de „obiect de cult", *n.n.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

manifestă şi unele păreri de circumstanţă. Atitudinea faţă de literatura timpului rămîne exprimată mai clar în scrisoarea către Ancelle, din februarie 1866 (amintită de noi), în care după ce aprobă „cuvîntul profund al lui Leconte de Lisle: *Toţi elegiacii sînt canalii*", constată: „Exceptînd pe Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Mérimée, Vigny, Flaubert, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, toată drojdia modernă îmi face oroare".

Monografia lui Pascal Pia, fără a căuta efectele sclipitoare dar adesea efemere ale unei interpretări noi, oferă un material bogat, selectat cu grijă din scrierile mai puţin cunoscute ale poetului, conţinînd, virtual, o înţelegere mai completă şi mai aproape de adevăr, a lui Baudelaire. Prin aceasta aportul în cercetarea vieţii şi a operei poetului rezultă de la sine.

★

Dominique Arban, autorul volumului *Dostoievski par lui-même* a mai fost preocupat de scriitorul pe care l-a ales. El a tradus, în limba franceză, primele două volume ale corespondenţei lui Dostoievski (Calmann Lévy, 1949, 1957), după ediţia lui Arkadi Dolinin (vol. I—III, 1928 — —1934; vol. IV, 1960). De asemenea, a publicat un volum cu titlul destul de straniu: *Dostoievski vinovatul* (ed. Juillard). Spre deosebire de Pascal Pia, care în al său *Baudelaire* se limitează la reliefarea psihologiei şi a concepţiei poetului, Dominique Arban în cuprinsul unei cărţi cu spaţiul limitat încearcă „să epuizeze tema" ocupîndu-se (deşi fără sistematizare concludentă) de biografie, de cadrul economico-social şi istoric, de evoluţia spirituală a scriitorului, de geneza romanelor, de identificarea eroilor din operele lui Dostoievski, de publicistica lui, de valoarea creaţiilor etc.

Sîntem puşi în faţa formulei biografiei împletite cu analiza operelor care, în cazul lui Dostoievski (ale cărui romane rarcori şi în mică măsură sînt „autobiografice") nu este fericit aleasă. Volumul denotă o cunoaştere destul de extinsă, dar nu şi profundă, a realităţilor ruseşti ale timpului. Plecînd de la subtitlul „par lui-même", D. Arban foloseşte pe larg corespondenţa, în special scrisorile romancierului către fratele său Mihail. Dar adesea sînt aduse pasaje care nu explică îndeajuns viziunea despre viaţă şi artă a scriitorului ei, mai curînd, amănunte strict biografice, a căror interpretare autorul o foloseşte în scopul de a-şi demonstra punctele sale de vedere. Imaginea lui Dostoievski nu decurge, ca aceea a lui Baudelaire, din materialul oferit ei din comentarii, de multe ori forţate.

Dostoievski nu a lăsat însemnări intime ca Baudelaire, iar *Jurnalul scriitorului* e de fapt o culegere de povestiri. Pus în faţa acestei situaţii, Dominique Arban dă valoare confidenţială unor pasaje şi, citeodată, opere din ale căror trăsături deduce psihologia scriitorului. E un exerciţiu laborios, dar puţin convingător, în cazul dat. *Dostoievski* apărut în colecţia *Ecrivains de toujours* ridică problema limitelor în care creaţia unui scriitor poate fi utilă pentru o reconstituire biografică, reprezentînd un caz flagrant de intervertire prin extragerea vieţii dintr-o operă care nu este edificatoare în cazul dat. Deducerea mecanică a vieţii lui Dante din lectura *Infernului*, fie şi filtrată prin cîteva date biografice sigure, nu poate fi convingătoare.

Expunerea vioaie, dar nu lipsită de emfază, e numai aparent unitară, cele patru capitole [1] ale cărţii cuprinzînd de toate. Trecînd la amănunte sîntem tentaţi de a desface ţesătura lucrării în firele care o compun.

După cum era de aşteptat, un loc important în monografia lui D. Arban îl ocupă stările sociale şi mişcările ideologice din Rusia secolului al XIX-lea. Întrucît cartea este destinată unui public puţin cunoscător al frămîntărilor din patria lui Dostoievski, lărgirea perspectivei istorice nu putea fi decît în favoarea unei mai bune înţelegeri a scriitorului şi mai ales a primei părţi din activitatea lui. În practică, datele oferite cititorilor sînt incoerent plasate, părînd mai

[1] *Primii ani, Copilul secolului, Viitoarea vigoare, Mongolul polifonic.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

curînd interpolări în text. Zguduirile psihologice cărora Dostoievski putea fi supus de tînăr (în parte datorită realităţilor sociale de atunci), nu sînt deductibile decît printr-un efort de sistematizare a cititorului încurcat, într-o măsură , de aspectul mai curînd întîmplător al revenirilor sporadice, neţinînd seama de cronologie, la ambianţa socială.

Se vorbeşte de răscoala decembriştilor din 14 decembrie şi de reprimarea ei. Apoi, autorul volumului se opreşte la lectura de către Puşkin a unor poezii „pe care cenzura le-a interzis". După asta e evocat Herţen care obligat la 19 iulie 1826 (pe cînd avea 15 ani) să asiste la un tedeum, între zidurile Kremlinului, celebrînd consolidarea regimului ţarist, simte o mare indignare care nu avea să-l părăsească toată viaţa. Apoi este semnalată importanţa avînturilor progresiste ale studenţimii din mijlocul căreia a făcut parte Belinski, pentru a se insista asupra occidentalismului criticului şi a slavofilismului lui Homiakov şi a fraţilor Kirievski. Informaţia pare insuficientă, întemeiată pe izvoare de mîna a doua, sau pe materiale fugitiv consultate. Se relatează că pe cînd Belinski studia la Universitate „i-a apărut romanul" şi criticul curînd a fost eliminat pentru „incapacitate" etc. (p. 9). „Romanul" în realitate, nu e decît drama în cinci acte *Dimitri Kalinin* [1] respinsă de cenzură în 1831, deci după ce a fost exclus din Universitate dar pretextul era „pentru absenţe la curs" ceea ce este altceva.

Printr-o tendinţă exagerată de simplificare, referindu-se la pătrunderea hegelianismului în Rusia, D. Arban în mod foarte inconcludent afirmă că în jurul lui Bakunin s-ar fi strîns personalităţi atît de diferite ca Granovski, Belinski, Aksakov şi Ogareov, neglijînd deosebirile esenţiale dintre concepţiile lor. În altă parte a lucrării confundă, într-o măsură, pe narodnici cu slavofilii şi cu revoluţionarii democraţi. Remarcînd unele aspecte ale narodnicilor ca ideea rousseauistă a purităţii omului natural, sentimentul de culpabilitate faţă de popor, care de fapt nu-i caracterizează în acelaşi grad pe toţi, D. Arban crede a le recunoaşte, după părerea noastră needificator la Dostoievski, după ce scriitorul se întoarce din deportare. Afirmaţia eronată pentru narodnici că ei „credeau cu pasiune într-un adevăr ştiinţific" (p. 104), s-ar fi potrivit, de fapt, revoluţionarilor democraţi. Relatarea în legătură cu Petraşevski (în a cărui bibliotecă se aflau cărţi interzise scrise de Louis Blanc, Babeuf, Victor Considérant, Proudhon, Charles Fourier etc.) este destul de amplă. Se insistă pe drept că legătura dintre membrii cercului, cu vederi diferite, o făcea ura împotriva opresiunii şi admiraţia pentru Fourier. În ce priveşte aderenţa tînărului Dostoievski la ideea trecerii la acţiune a lui Bacunin, fie şi prin influenţa lui Speşniov, este exagerată.

Dacă prin incursiuni monografistul a încercat să sugereze puternica fierbere de idei a intelectualilor ruşi, dinainte şi din timpul lui Dostoievski, şi-a atins scopul numai parţial, întrucît cititorul neavizat poate căpăta intuiţia unor frămîntări neobişnuite, dar nu-şi poate da seama de profunzimea şi specificul lor, datorită expunerii amatoreşti. Dacă însă a intenţionat să fixeze o corelaţie (fie şi prin contrast) între evoluţia concepţiei de viaţă a lui Dostoievski şi epocă nu a reuşit pentru că psihologia lui este expusă în paralelă cu acea a luptei sociale, fără a evolua din ea. Totuşi monografia dă o oarecare idee asupra proastei stări sociale din Rusia ţaristă. În acest sens este impresionantă, mai ales, o pagină din *Moskovskiia vedomosti* (nr. 53, din 4 iulie 1800) reprodusă fotografic, în care anunţurile de vînzare a oamenilor sînt puse alături de acelea de vînzare a cailor [2].

---

[1] Mai jos, D. Arban notează că povestirea *Biata Liza* a lui Karamzin ar fi, şi ea, „roman".

[2] Iată această pagină : „Pentru că prisosesc, se vînd oameni de curte : cizmar de 22 ani şi nevasta lui, spălătoreasă, preţul e de 500 ruble ; un altul tăietor de 20 ani cu nevasta. Nevasta e bună spălătoreasă, de asemenea coase bine albituri. Preţul e de 400 ruble. Şi toţi aceşti oameni sînt de bună purtare şi au o minte sănătoasă. Pot fi văzuţi pe [strada] Ostojenka, nr. 309. Se vînd 3 fete de 14—15 ani, cunosc orice lucru de mînă, tricotează pungi cu monograme, iar una

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Părţile esenţiale ale biografiei nu lipsesc. Dar absenţa datelor pe parcursul expunerii te face să te adresezi la cronologia, de altfel prea concentrată, de la finele volumului.

Biografia unui scriitor este necesară în vederea reconstituirii portretului lui psihologic, din care opera poate să rezulte, deşi adesea fără a fi în mod direct legată de el. D. Arban dă o imagine psihologică mai curînd exterioară a lui Dostoievski (lecturile, evenimentele zguduitoare, starea materială, relaţiile cu oamenii, bolile etc.) pe care o modulează după o idee preconcepută, răsfrîntă atît asupra vieţii cît şi asupra operei scriitorului. E un punct de vedere greşit, asupra căruia ne vom opri la finele recenziei noastre. Deocamdată ne mărginim a da cîteva referinţe. Căutarea amănuntului spectaculos, surpinzător sau numai pitoresc, e la tot pasul. De asemenea, e o evidentă apăsare asupra unor aspecte senzaţionale, în numele cărora D. Arban nu se sfieşte de a face mici digresiuni.

Primele lecturi ale micului Dostoievski erau din *Biblie* şi din *Istoria statului rus* a lui Karamzin. Pe aceasta din urmă, într-un mod excentric, Arban o consideră un fel de „istorie sfîntă", mistică şi reacţionară. Faptul e inconcludent dacă ne gîndim că a entuziasmat pe decembrişti şi pe Puşkin. Urmară alte lecturi din Walter Scott, Ann Radcliffe, Dickens, Lermontov, Byron, Puşkin, mai tîrziu din Schiller, Hoffman, Balzac, Hugo, Goethe. Dacă astfel de menţiuni corespund adevărului, remarcăm că nu se discută efectele pe care le puteau avea. D. Arban se opreşte în schimb, prea mult, la Karamzin şi Schiller.

În legătură cu copilăria scriitorului se insistă asupra ferocităţii tatălui, om aparent patriarhal dar isteric, egoist şi alcoolizat. Dar nu sînt extrase consecinţele psihologice din impresia pe care putea să i-o facă micului Dostoievski anturajul din spitalul săracilor unde a locuit. Posibil pe bună dreptate e dedusă din întîlnirea cu Marei (*Jurnalul scriitorului*) oragostea, încă din copilărie, a lui Dostoievski pentru ţărani. Surpriza o constituie încercarea de a extrage, dintr-o scrisoare a lui Dostoievski, că acesta s-ar fi bucurat de asasinarea tatălui său.

Dezvoltarea însuşirilor literare ale scriitorului e urmărită destul de atent. O serie de alte lecturi, din Georges Sand, Fourier şi Homer, admiraţia pentru Schiller (din care Mihail Dostoievski, fratele romancierului, a tradus *Don Carlos* şi *Hoţii*), conform cu expunerea lui Arban, ar coincide cu un prim proiect literar: *Viaţa unui mare păcătos*. Fără a indica de cînd datează planul, autorul monografiei încearcă să extragă unele idei asupra cărora Dostoievski va reveni în opere de mai tîrziu. În februarie 1841 scriitorul ar fi citit fragmente din dramele sale *Maria Stuart* şi *Boris Godunov* care s-au pierdut. Tot cum pe atunci, traduce *Eugénie Grandet* de Balzac şi proiectează să transpună în ruseşte *Mathilde* de Eugène Sue.

Sînt căutate în scrierile lui Dostoievski unele indicaţii asupra setei de a pătrunde misterele vieţii şi asupra aparenţei de fantastic pe care o capătă, pentru el, oamenii necunoscuţi. Simptomatică pentru scriitor este şi maxima: „Fantasticul este acelaşi lucru cu realul, fără real nu există fantastic". Din păcate, reproducînd astfel de citate, D. Arban nu totdeauna le arată sursa. Mai edificatoare sînt unele rînduri din corespondenţă. Scrisoarea din 16 august 1839, către fratele său, într-adevăr dezvăluie ceva din tenacitatea cu care Dostoievski îşi va trasa drumul către descifrarea sufletului uman. Referindu-se la dorinţa sa nestăvilită „de a învăţa ce însemnează omul şi viaţa", romancierul relatează, la vîrsta de 18 ani: „fac unele progrese în această ştiinţă; pot să învăţ caracterele la scriitorii cu care îmi petrec în mod liber şi fericit cel mai frumos timp"... „Sînt sigur de mine: omul este un mister care trebuie să fie pătruns. Şi dacă îţi petreci întreaga viaţă pătrunzîndu-l, nu poţi spune că ţi-ai pierdut timpul.

---

din ele cîntă la gusle. Pot fi văzute, şi se poate afla preţul lor, în mahalaua Arbaşkala, locuinţa 1, nr. 1117. Se vînd şase cai suri, tineri, deprinşi bine cu hamurile, ultimul lor preţ e de 1200 ruble. Pot fi văzuţi pe Malaia Nikitskaia, chiar la intrare în Staraia Voznesenia, în casa cneazului Boris Mihailovici Cerkaski".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cercetez acest mister pentru că vreau să fiu un om". Sînt destul de bine prinse firea contradictorie şi sensibilitatea exagerată ale lui Dostoievski, ca şi tendinţa de emancipare. De asemenea, putem fi de acord că natura solitară îl făcea să fie comunicativ în scris. În schimb se insistă prea mult asupra „dublului" (a unui *alter ego*) la Dostoievski, a ipohondriei dar şi a bolilor reale, a proastelor stări nervoase, a tristeţilor şi a depresiunilor care transpar în corespondenţă.

Oarecare vervă denotă autorul monografiei arătînd raportul scriitorului cu Belinski, şi destulă pătrundere în aprecierea condamnării la moarte şi apoi a comutării pedepsei la închisoare şi exil. Se vorbeşte de înscenarea execuţiei, de trăirea psihologică intensă de care va vorbi Mîşkin în *Idiotul*. Informaţia e justă şi autorul monografiei nu uită să noteze că şi Herţen a fost de faţă. Însă anii detenţiunii sînt evocaţi sumar, iar asupra experienţei în cunoaşterea oamenilor pe care o capătă acolo se trece fugitiv şi inconcludent.

Biografia, după cum era de aşteptat, nu aduce date noi, deşi nu e lipsită de interes opinia dedusă din publicistica lui Dostoievski, că în 1861—1863 scriitorul mai oscila către occidentalism şi către ideile lui Belinski. D. Arban opinează că misticismul romancierului se accentuează abia după 1863.

Monografia lui D. Arban are ceva din modul lui Ştefan Zweig în conceperea vieţilor ilustre. Nu lipsa de informaţie ştiinţifică îi dă studiului un caracter pseudoştiinţific, ci stereotipia în comentarea materialului. Rezultă o oarecare hibriditate în încercarea fixării punctelor de plecare ale coordonatelor psihologice ale lui Dostoievski ba într-o ereditate ipotetică, ba în mediul familiei, ba în educaţie, ba în circumstanţele sociale ale epocii. Scriitorul ajunge de neidentificat prin reducerea lui la cîteva linii caracterologice în genere negative, că ar fi fost un om bolnav, rău, invidios, josnic etc.

Biografia lui D. Arban, pe alocuri, îşi întrerupe cursul pentru a ceda locul unor analize literare sumare şi stereotipice, needificatoare şi superficiale : se insistă prea mult şi prea categoric asupra influenţei lui Gogol, George Sand, Eugène Sue, Hoffman, fără a se defini în ce s-ar putea face corelaţia dintre universul lui Dostoievski şi aceşti scriitori, şi fără a se încerca determinarea reliefului specific şi a hotarelor operei romanicerului rus.

În consonanţă cu o tradiţie se vorbeşte, pe alocuri (dar numai în treacăt), de forţa imaginaţiei lui Dostoievski şi de sondarea, de către scriitor, a limitelor dintre real şi fantastic. Ba în cazul analizei povestirii *Domnul Prohorcin*, şi cîteodată a altor opere, se aminteşte chiar de amestecul dintre oniric şi trăit, de sondarea zonelor emoţionale ascunse, de interferenţa dintre viaţă şi moarte şi dintre lecturi şi viaţă la Dostoievski, de introspecţie, de oarecare afinitate pentru suferinţă. Mergînd pe această cale şi accentuînd asupra umanismului dostoievskian (pe care nu-l aminteşte), ca şi asupra ineditului sondării psihologiilor complexe, D. Arban ar fi putut ajunge la unele constatări verificate de perspectiva şi de importanţa operei lui Dostoievski. Se întîmpla, însă, altceva. Autorul monografiei, printre astfel de relatări, introduse în mod convenţional, încearcă să identifice matematic unele supoziţii asupra caracterului scriitorului în opere. De fapt, subsumează opera biografiei în aşa grad încît riscă să anuleze pînă şi ipoteza oricărei fantezii creatoare a lui Dostoievski. În numele reconstituirii unei vieţi psihologice a romancierului, de altfel limitată la cîteva trăsături reprobabile, necorespunzînd adevărului, D. Arban se ocupă prea puţin de opera lui Dostoievski dinainte de detenţiune, interesantă din punct de vedere social, elimină din discuţie *Amintiri din casa moartă* (operă abia amintită), vorbeşte unilateral despre *Fraţii Karamazov*, omite fără motiv alte scrieri importante, insistînd prea mult asupra *Demonilor*, roman pe care, totuşi, îl consideră de slabă valoare.

În practică, „analiza" se limitează la căutarea unui mecanism foarte simplist al creaţiei prin acordarea unui credit biografic întregei opere. Astfel se ajunge la considerarea tuturor părţilor tenebroase sau negative ale naturii umane, existente în operele lui Dostoievski, ca fiind proprii scriitorului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Exacerbarea legăturii dintre opere şi axarea lor pe cîteva linii duce la constatări uluitor de simplificatoare cum sînt : „Opera scriitorului devine un tot organic : fiecare carte este prefaţa cărţii care va urma" (p. 116), sau cum e „constatarea" că toate operele de după închisoare şi exil „vor avea ca centru crima sub tripla ei formă : greşala, remuşcarea şi răscumpărarea" (p. 97), sau că în toate operele ar exista un *alter ego* (dublu). Unei afirmaţii arbitrare că Dostoievski ar fi avut remuşcări pentru că a nutrit în tinereţe idei revoluţionare îi urmează îndată şi sentinţa „o mare parte din opere va fi hrănită de aceste remuşcări".

Reducerea abuzivă a orizontului operei lui Dostoievski îl duce pe autorul monografiei la supoziţia că toate personajele lui se reduc, de fapt, la cîteva. Katerina din *Gazda* este identificată cu Varenka, Sonia, Alexandra etc. Paulina Suslova ar fi „arhetipul tuturor viitoare revoltate şi a orgolioaselor sale : Nu numai Paulina din *Jucătorul*, de asemenea Nastasia din *Idiotul*, Liza din *Demonii*, Ahmatova din *Adolescentul*, Katerina din *Fraţii Karamazov*" (p. 119). Mai gravă este identificarea criminalilor (fie şi prin intenţie) cu Dostoievski, lar cînd mai multe personaje au aptitudinea crimei (ca în *Fraţii Karamazov*) toţi reprezintă nuanţe ale virtualităţii criminale ale marelui scriitor.

De unde provin astfel de constatări excentrice? De la dorinţa de a părea original a lui Dominique Arban. Citeodată aceasta se manifestă în exagerări care vădesc o viziune unilaterală. Astfel e, de exemplu, aserţiunea că „Din Akaki Akakievici, eroul din *Mantaua* lui Gogol, s-a născut romanul rus (p. 43). Alteori aceeaşi veleitate se manifestă prin combaterea (fie şi fără argumente hotărîtoare) a opiniilor cu autoritate despre Dostoievski : „Drama sa nu era conflictul Binelui cu Răul, cum a spus Tolstoi : Binele şi Răul erau în el inseparabili" (p. 98). Arban respinge „o întreagă tradiţie critică", crezînd că la ocnă Dostoievski nu a devenit religios, rămînînd totdeauna chinuit „între nevoia de a crede şi dificultatea de a crede".

Setea de a aduce „aporturi" într-o monografie asupra unui scriitor foarte studiat este evidentă. Astfel, constatînd că cercetătorii din U.R.S.S. amintesc că Dostoievski a consultat opera filozofului Max Stirner, D. Arban îl citeşte (în traducerea franceză a lui J. J. Pauvert), ajungînd la convingerea că Raskolnikov este „descendent, în linie dreaptă, din Stirner" (p. 130—134).

Cea mai mare „descoperire" a monografistului este alta. Plecînd de la o confidenţă a lui Dostoievski dintr-o scrisoare către nepoata sa (Sonia Ivanovna), în care spune că eroul său din *Idiotul* (Mişkin) ar avea ceva din Don Quijotte, Arban se întreabă, de unde l-o fi cunoscut pe marele scriitor spaniol? Tot el răspunde într-un ton sibilic că trebuie să fi auzit despre el, la conferinţa lui Turgheniev, *Hamlet şi Don Quijotte* („Eu am găsit — şi cu atît mai rău pentru cercetător cînd găseşte", remarcă bucuros şi modest autorul monografiei, p. 140). În treacăt se poate spune că Dostoievski trebuie să-l fi citit, alături de alţi scriitori de valoare universală, înainte de conferinţa lui Turgheniev, ţinută tocmai în 1860 (cînd Dostoievski avea 40 de ani).

Viciul capital al lucrării lui D. Arban pleacă de la o idee preconceputâ, anticipată citeodată şi de alţii, că Dostoievski şi literatura lui sînt un caz de morbiditate. Crima devine astfel, în ochii monografistului, coloana vertebrală a operei şi vieţii scriitorului.

Nu există dovezi că familia paternă a romancierului, locuind în Rusia şi lipsită de titluri, amintită abia în 1790 (an în care un Dostoievski ar fi compus un acrostih dedicat lui Dumnezeu) s-ar identifica alteia nobilă, purtînd acelaşi nume, din Lituania secolelor al XVI-lea — al XVII-lea. În cei din Lituania D. Arban vede însă strămoşi ai lui Dostoievski, pentru că respectiva familie a furnizat, afară de delapidatori, „mareşali, judecători, asasini, demnitari ai bisericii, bandiţi, soli princiari".

Pare că încercarea de a găsi o astfel de genealogie provine de la prezenţa unui mare număr de crime în opera lui Dostoievski. În acest caz s-ar putea căuta predecesori ai lui Euripide

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sau Shakespeare cu condiţia ca respectivii „strămoşi" să fi dat şi un procent mare de „asasini". Mergînd pe calea căutării unor astfel de ereditâţi cineva ar putea deduce că Dante a scris *Infernul* pentru că a avut strămoşi demoni, iar Homer era descendentul zeilor. Crimele în literatură au cu totul altă semnificaţie decît aceea de a arăta coeficientul de criminalitate al autorilor. Ele simbolizează, în genere, înfruntarea dintre bine şi rău, sau sînt un pretext de a releva procese sufleteşti ajunse la o maximă tensiune. Nu insistăm asupra faptului că în marea literatură, implicit în aceea a lui Dostoievski, crima provoacă groază, înfiorare, dacă nu dezgust sau remuşcări, în orice caz nu este tentantă.

Nu mai puţin senzaţională e, după Arban, linia maternă : „străbunicul scriitorului, Ivan Neceaiev, ar fi fost fiul unui copil de doisprezece ani", el însuşi devenind tată la cincisprezece ani. Unul dintre membrii acestei familii ar fi fost înscris, în 1763, ca „dement".

Pentru a scoate din Dostoievski un criminal înnăscut, D. Arban „deduce" din *Fraţii Karamazov* că romancierul ar fi aspirat cîndva să-l ucidă pe tatăl său. Bănuieşte că Paulina Suslova s-ar fi despărţit de Dostoievski pentru că „a simţit în el potenţialul lui de crimă" (p. 120), autorul monografiei ajungînd astfel de a vorbi de „bucuria crimei" în *Demonii*, *Idiotul* şi *Fraţii Karamazov*. E uşor să ne dăm seama că D. Arban judecă foarte unilateral urmărind, de fapt fără argumente, să justifice o ipoteză care denaturează cu totul realitatea, viaţa şi creaţia unuia din marii romancieri ai lumii. În opera lui Dostoievski există într-adevăr şi părţi tenebroase, dar şi multă pătrundere şi căldură pentru suferinţele umane şi tendinţa de a descifra licăririle cele mai palide ale zbuciumului omenesc şi o căutare a sensurilor vieţii şi o indicare a realităţilor care îl înconjurau. Cît priveşte tendinţa de a cerceta atent psihologia criminală, ea este poate legată, într-o măsură, tocmai de unele întîmplări din familie. Nu numai tatăl scriitorului, dar şi o soră a lui a fost omorîtă (ultimul fapt nu e amintit de monografist).

Nu epilepsia l-a apropiat pe Dostoievski de suferinţele umane ci copilăria la spitalul săracilor, starea socială a epocii şi, mai ales, firea sa suprasensibilă şi generoasă. Există o decenţă în evocarea bolilor scriitorilor, cu atît mai mult cu cît ele nu pot explica, decît în rare cazuri şi în foarte mică măsură coloritul moral al operelor, cuprinsul lor ideologic, tonalitatea afectivă sau reprezentarea artistică. Pascal Pia în *Baudelaire* se referă cu prudenţă la boala poetului şi abia dacă sugerează că înainte de moarte puternicul lui creier s-a acoperit de ceaţă iar nervii subţiaţi nu mai puteau fi stăpîniţi. D. Arban nu pierde nici un prilej de a marca crizele de epilepsie ale lui Dostoievski consemnate de biografi, de rudele lui, de cunoscuţi sau numai de amatorii de senzaţie. Insistenţa sporadică asupra criminalităţii lui Dostoievski, cu acea paralelă asupra bolii se întîlnesc în final. Aici se afirmă că epilepsia predispune la crimă în timp ce, aceasta din urmă, a generat opera lui Dostoievski, aşa cum rezultă din întregul volum. Concluzia e uluitoare dacă ne gîndim că şi alţi scriitori au suferit de aceeaşi boală. Amintim de Flaubert şi de Ion Creangă al nostru. În opera scriitorului moldovean, nurorile îşi omoară soacra (*Soacra cu trei nurori*), capra îl asasinează pe lup (*Capra cu trei iezi*), baba ucide găina (*Punguţa cu doi bani*), Făt-frumos omoară pe Baba Hîrca (*Povestea porcului*), balaurii mănîncă o babă şi o fată (*Fata babei şi fata moşneagului*), calul îl omoară pe spin (*Harap-alb*), Făt-frumos ucide trei zmei (*Făt-frumos fiul iepei*) etc. Dar cine ar putea afirma că Ion Creangă, sau creatorii folclorului universal, avînd astfel de viziuni, sînt criminali înnăscuţi?

★

Monografiile *Baudelaire par lui-même* şi *Dostoievski par lui-même*, apărute în aceeaşi colecţie, încearcă să rezolve în mod diferit chestiunea spinoasă a aportului care se mai poate aduce în cazul unor scriitori foarte cercetaţi. Pascal Pia nu caută inéditul şi nici prezentarea tuturor aspectelor operei lui Baudelaire, Dominique Arban, dimpotrivă. Primul accentuînd asupra scrierilor mai puţin cunoscute, sau mai puţin luate în seamă şi lăsîndu-l pe poet să vor-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

beassă, aduce o nouă lumină asupra unui Baudelaire mai uman şi mai complex. Al doilea, încercînd să reconsidere întreaga existenţă şi operă a lui Dostoievski, le plasează în lentilele minuscule şi deformante ale reducerii la cîteva linii excentrice, face o monografie needificatoare, care se situează dincolo de exegeza ştiinţifică a scriitorului.

Valeriu Ciobanu

Din lirica mării

Iată o antologie pe care, cunoscător mai mult sau mai puţin obişnuit al liricii româneşti, la o „repede ochire", aparent întemeiată, nu te-ai prea fi aşteptat totuşi a o întîlni. Pentru că, în afara cîtorva poeţi care au cîntat accidental sau constant marea în opera lor, în afara cîtorva creaţii remarcabile închinate mării (şi nu mediului acvatic — terestru sau nu — în general, şi care-i altceva) dar cumva insuficiente parcă pentru a alcătui o asemenea cuprinzătoare antologie, memoria nu cheamă din necunoscut prea multe versuri subsumabile unei teme ca aceasta. Sub raport cronologic, bunăoară, dincolo de Eminescu, care va fi zărit, de altfel, tîrziu şi numai în treacăt marea, în timpul studenţiei şi, eventual, în timpul călătoriei pentru studii, întreprinsă cînd Maiorescu îl îndemna să-şi ia un doctorat, dar care e cititorul ei în poezia noastră, recolta e aproape nulă. Alecsandri, spre exemplu, aminteşte destul de des marea în versurile sale, frecvenţa strict imagistică a ei ar putea fi impresionantă, însă cînd e vorba de a-l pune într-o antologie mai mult decît *Pe ţărmul mării*, la care s-a oprit şi Vasile Nicolescu, e greu a găsi în opera lui. La drept judecînd, nici aceasta (integrată aci inteligent în capitolul *Omul şi marea*, pe care-l deschide) nu-i mai mult decît o poezie de referinţă, tema principală fiind aceea a singurătăţii ce ne împresoară pe măsură ce ne mor cei apropiaţi nouă : „Ah ! mult amar e ceasul cînd dorul ce jeleşte, / Căutînd în vremi trecute un suvenir slăvit, / Se-mpiedică în zboru-i şi cade, se loveşte / De piatra mormîntală a celor ce-am iubit !" Sufletul, „mică luntrişoară", se află astfel, în asemenea momente, într-un nemaipomenit zbucium, întocmai ca marea cînd o bate vîntul puternic : „Dar vîntul crunt deodată, suflînd cu vijelie / Schimbă a mării faţă în munţi îngrozitori, / Şi-acum sărmana luntre pe-ntinderea pustie / Zdrobită se zăreşte la fulgeri trecători !" Altfel, sugerarea onomatopeică a furtunii în prima strofă e de reţinut : „În ceasul trist de noapte, cînd apriga furtună / Pe marea tulburată, săltînd din val în val, / Se-nalţă, se lăţeşte şi vijie şi tună, / Zdrobindu-se de mal..." etc. Mai ciudat e cazul lui Bolintineanu care, cu toate ale sale *Florile Bosforului*, cu toate călătoriile lui pe şi în preajma mării, în poezie pare a n-o fi văzut de-a dreptul : „Orişice lumină, ce-n Bosfor se frînge, / Îşi alungă forma ca un plop de foc ; / Iar cînd vîntul serii marea o restrînge, / Aceşti plopi de flăcări se zdrobesc, se joc. / Peste faţa mării, dalbe caicele, / C-odalisci cu văluri trec şi se deşir, / Ca acele vise dulci şi tinerele / Ce lucesc în fundul unui suvenir". Cam asta-i marea la Bolintineanu, alte cîteva imagini mai dense neschimbînd fundamental lucrurile. Iancu Văcărescu vedea altfel : „Iar fierbe marea-n spume / De groaznice talazuri, / Şi s-a lăsat deodată, / O negură-nfocată !", iar Samson Bodnărescu (şi nu Bodnărăscu, cum scrie alcătuitorul antologiei) pare a se lua îndeaproape după el, cel puţin în versurile citate aci în prefaţă. Mai în urmă, în istoria literaturii noastre,căutăm aproape degeaba marea. Imagini ale ei, referiri abstracte şi generice mai ales, se înţelege, găsim şi dincolo de Ienăchiţă Văcărăscu, la Dosoftei şi la Antim, care se compară în unul din cele cîteva versuri slujind ca epilog la *Evanghelia* din 1697 cu „cel ce-s pre mare bătuţi de furtună / Şi roagă pre Dumnezeu de linişte bună", dar peste mult mai mult nu vom da. S-ar mai putea aminti în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

treacăt „situaţia, natura şi furia Mării Caspice" pe care voia să le descrie Dimitrie Cantemir după expediţia rusească în Caucaz şi Marea Caspică din 1722 împotriva Persiei, cînd l-a însoţit pe Petru cel Mare, ca şi amănuntele inexpresive privind călătoria lui Ioan cel Nou de la Suceava de la Trebizonda, port asiat la Marea Neagră, de unde era originar, la Cetatea Albă, unde i se puse capăt zilelor, ori acea patetică referire la biblica întîmplare a lui Moise la Marea Roşie, din *Cronica* lui Neculce, pentru a exemplifica la ce nenorociri căzuse „săraca ţară a Moldovei!" etc. Mai curioasă în literatura mai veche, fiindcă, adulmecăm urmele mării în ea, e acea frază din *Alexandria* în legătură cu „marea Acrîm-Tătar, ce se cheamă Ardeal şi Moldova, şi Ţara Românească", avînd la bază, e drept, expediţia lui Alexandru Macedon în Dacia în anul 335 î.e.n., dar de unde pînă unde „marea Acrîm-Tătar"?

Încolo, e surprinzător, într-un fel, faptul că nici Cîrlova, Alexandrescu, Heliade, Bolliac şi alţii mai noi, spre pildă, precum Coşbuc, ori simbolistul Emil Isac (mai ales ca tehnică şi culoare) sau îndrăgostitul în alt fel de mare Camil Petrescu, nu prea vibrează, la modul exprimării literare, se înţelege, în faţa mării, unii dintre ei neavînd chiar deloc sentimentul ei. Cerna, care credea a „auzi cum bate sufletul naturii" (*Domniţa din vis*), nu prea trecea totuşi de imagini ca acestea: „Ades pe mare, luna-ngîndurată/ Sub văl de nori alunecă tăcută, / Dar marea tot o simte şi, zbătută / Spre dînsa vuietînd, se-nalţă toată..." Cu toate acestea *Legenda unei stînci*, pentru fiorul ei funebru, pentru sălbăticia (evocată cam prea insistent, se pare, pentru a convinge) a ţărmului mării, pentru acel cer aprins în adîncul ei în clipe de linişte etc., s-ar fi cuvenit a fi reprodusă în antologie: „Sub stînca fulgerată de la limanul mării, / Nu-i undă să nu ştie cuvintele pierzării; / Şi numai aripi negre bat apele ce sună,/ Numai chemarea morţii răsare din furtună..."

Dar dacă e de regretat cu mult mai serios lipsa din antologie a unui poet, acela e, cum s-a mai spus, Ion Barbu. Aproape nu-ţi vine a crede că evocatorul Isarlîkului, cel ce avea viziunea „mărilor lactee", şi vedea „în grupurile apei, un joc secund, mai pur", ori un cîntec de o puritate şi transparenţă „ascuns, cum numai marea, / Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi", autorul celor două superbe versuri de circulaţie aproape folclorică („Ar trebui un cîntec încăpător, precum / Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare) lipseşte din această atît de priceput, de altfel, alcătuită antologie. În *Isarlîk*, în poeziile barbiene de tinereţe, s-ar fi putut găsi măcar o piesă demnă a înnobila frumoasa carte în discuţie. Cum, pentru a exemplifica, Al. Philippide are un cult şi obsesie aproape neîntrerupte a muntelui, a stîncii (fulgerată sau nu), Ion Barbu este cu mult peste un voluptos al acvaticului, al lichidelor şi mediilor umede, un căutător al reflexelor celor mai diferite ale acestora, de la impudic, lubric şi crispant lipicios, pînă la jocurile cele mai pure şi diafane pe care le pot închipui atari medii, îndeosebi cele extins neptunice, totul însă stilizat pînă la pragul acelui mult comentat „mîntuit azur" şi care nu-l, în fond, decît metafora elevaţiei emotive şi spirituale supreme spre care tindem cu toţii. Aşadar, era bine să fi întîlnit versurile lui Ion Barbu şi în interiorul antologiei şi nu numai ca ornament al ultimului ei capitol — *Cîntecul de dragoste al mării*, unde sînt citate cunoscutele versuri amintite mai sus. Astfel ele sună, puse alături de titlul capitolului, ca o involuntară şi tristă ironie, despărţite cum mai sînt acolo, prin două cuminţi şiruri din Montale, de versurile eminesciene cu care se înrudesc atît: „Focul meu a-l stinge nu pot cu toate / Apele mării". Încît, fie şi după inexpresivele, ca să nu zicem altfel, versuri de aci (inedite!, se pare, la data aceea, şi compuse numai pentru a figura, probabil, cu orice preţ în antologie) ale lui Camil Baltazar, marele poet merita un alt tratament, dacă nu era cum în alt loc! atunci măcar în interesanta şi pasionata prefaţă eseistică ce deschide cartea. Într-o notă din „Steaua", nr. 10, 1964, p. 130, se remarca accentul pus pe aspectul actual al ţărmului pontic, aşa motivîndu-se acolo lipsa unor piese unice ale lui Pillat, Ion Barbu, Arghezi, citîndu-se *Isarlîk* şi, respectiv, *Biulbiul*. În treacăt fie vorba, nu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cred că era de luat prea serios în seamă lirica „în care marea a fost adusă cu termen de comparaţie sau ca plan de atmosferă", cum se sugerează în nota citată, antologia riscînd a se pulveriza atunci în propria-i cenuşă, mai ales în cazul considerării şi a termenilor — extrem de numeroşi — de comparaţie. După cum cred că e puţin cam abuziv a interpreta *Ulisele* lui Blaga ca semnificînd „aceeaşi sete de integrare în ciclul natural, dar de data aceasta marea e mediul dezagregării lente şi al morţii, depăşirea propriei individualităţi nu mai înseamnă contactul cu formule universale de viaţă, ci descompunerea pînă la minerului informi şi inconştient" (Magdalena Popescu, *Din lirica mării*, „Gazeta literară", 29, X, 1964, p. 7 — referinţa e făcută prin comparaţie cu Eminescu). Recitită, poezia îndrumă în alte zone şi sfere de voluptăţi şi meditaţii subsumabile altor trepte.

Semnificativ pentru gustul alcătuitorului, pentru soliditatea punctului său de vedere, ne apare faptul că pînă şi poeţi mai puţin cunoscuţi, dacă nu obscuri de-a binelea, se citesc aci — cînd figurează — cu interes, autorul cărţii neezitînd a transcrie versurile unui poet oricît ar fi acela de minor dacă acestea închid în ele o vibraţie artistică autentică. Lăsînd la o parte, pentru alţii, superstiţia *autorilor*, a antologiei în care anume nume trebuie înghesuite cu orice preţ şi risc, poetul Vasile Nicolescu a ales în general calea selecţiei valorilor, oarecum indiferente faţă de semnatarii lor. Aşa se face că în cele patru cicluri în care este distribuită materia (*Mare aeternum*, *Omul şi marea* — numai aparent confundabile, cum s-a putut crede, în fond, felurite accente diferenţiindu-le, cum observa şi George Munteanu în „Contemporanul", de altfel — , *Cîntecul de dragoste al mării*, *Ţărm pontic*) putem urmări, în fiecare, evoluţia unui sentiment, constituirea unei viziuni a poeţilor noştri asupra mării. Se poate surprinde astfel procesul de înglobare a mării în poezia noastră pînă *la zi*, modernizarea şi substanţializarea acestela pe patru coordonate fundamentale, cu pricepere stabilite. De la simpla comparaţie a lui Dosoftei a omului bun care-i „ca pomul lîngă apă / Carele de roadă nu scapă" sau de la evocarea aceluiaşi a „apei Vavilonului / Jelind de ţara domnului, / Acolo şezum şi plînsăm, / La voroavă de ne strînsăm", la *Corabia pe valuri* a lui N. Dimachi, ori la versurile prevestindu-l pe Eminescu, tot de el, în care luna „Face o asemănare / La a razelor clipire / Cu a mării-nvăluire / Şi străbate printre frunză / Peste unul ce s-ascunză / Vrè aşa nenorocire / Într-acest tropos pleire? / Obosit de-a lumii valuri / Am ales aceste maluri / Ce se văd posomorîte / Şi de lumini despărţite", este, prin viziunea satirică a unui Vasile Fabian Bob („Timp mult nu o să mai treacă şi-a ara plugul pe mare, / La uscat corăbierii nu s-or teme de necare; / Ce-a să zică-atunci pescarlul, cînd în ape curgătoare : Îi va prinde mreaja vulturi şi dihănii sburătoare?), o distanţă apreciabilă pînă la meditaţia gravă şi stenică în preajma mării a unui Baconski, să zicem, sau Nina Cassian, ori mai tînărul Ion Alexandru, netrecînd, bineînţeles, peste Eminescu, Macedonski, Blaga, Călinescu, Vinea etc. *Suferinţa* lui Iancu Văcărescu evoca o mare umflată, Victor Torynopol anunţa într-o poezie din „Contemporanul", 1, V, 1964 că „marea e sîngele meu", mutaţii ce într-un studiu asupra mării în poezia noastră ar fi de luat în seamă. Cum tot acolo (şi poate că prefaţa antologiei putea să-i mai amintească măcar pe unii) ar fi de menţionat *Meduza* şi *Prada bogată* a lui Victor Eftimiu, *Dorul de mare* al lui Vinea, poet atît de fin în nuanţă şi subtil în marinele sale, *Plaja de demult* a lui Virgil Teodorescu, Camilar cu *Pulsează marea vremii*, Letay Lajos cu *La statuia lui Eminescu de lîngă mare* (vezi şi *Eminescu* de Ion Bănuţă), *Chimie şi mare* şi *Schimb de noapte* ale lui Oskar Pastior, *Oamenii largului* de Aurel Rău, admirabilul cîntec al litoralului publicat de Ştefan Iureş, mai întîi în „Scînteia tineretului" din vara lui 1959 şi apoi în volum, semnalat elogios la întîia tipărire, în „Contemporanul" de G. Mărgărit (autor şi el al unor marine care, alături de alte poezii ale sale ar putea închega un volum postum), *Albatrosul ucis* al lui Labiş, *Şarpele fantastic* („Gazeta literară", 7, V, 1964), dacă nu şi alte poezii mai vechi ale lui Mihu Dragomir; dintre cei mai vechi, Perpessicius cu al său *Jurnal de port* ori cu *Soarta* (din care ar fi fost chiar de ales pentru antologie), Al. Obedenaru cu *Yachtul*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1937

negru, M. Săulescu, poet ce se visa *În Pacific departe ...*, I. C. Săvescu (*La Polul Nord, Vîntul bate, Ați spus* etc.), Em. Bucuța (*Vedenii*), Leon Feraru (*La proră, În noaptea a șaseu*), Claudia Milian (*Metamorfoză*), George Dan, eventual, ca să nu mai vorbim de cei foarte tineri (Ilie Constantin, Grigore Hagiu, Marin Sorescu, Ana Blandiana etc.), în al cărui context poetic marca intră ca un dat firesc. Evident, din moment ce Vasile Nicolescu e eșa de riguros cînd e vorba de propriile-i versuri (figurează în antologie doar cu o *Inscripție pe o scoică*, deși a produs un întreg ciclu mamaiot) se înțelege că măsura se cuvenea păstrată și pentru alții. Introducerea, cu atîtea atrăgătoare alunecări în literatura problemei, putea pomeni însă mult mai multe nume și realizări. Se vedea astfel încă mai bine din ce material (adesea inform) a țîșnit această realizată antologie, stîrnind la lectură diverse efluvii și nostalgii literare și naturiste și afirmînd riguros prezența unei teme importante în poezia noastră.

George Muntean

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Revista de istorie și teorie literară" publică studii și articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclor literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 75, Raionul 23 August.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

* * * **Bibliografia literaturii române 1948—1960**, 1965, 1124 p., 41 lei.

GAVRIL SCRIDON şi IOAN DOMŞA, **Gheorghe Coşbuc-Bibliografie**, 1965, 288 p., 11 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. I. **Folclorul, Literatura română în perioada feudală (1400—1780)**, 1964, 808 p., 40 lei.

* * * **Studii de istorie literară şi folclor**, 1964, 248 p., 11,50 lei.

A. FOCHI, **Miorița, Tipologie, circulație, geneză, texte**. Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, 1964, 1107 p., 57 lei.

L. GÂLDI, **Stilul poetic al lui Mihai Eminescu**, 1964, 473 p., 16 lei.

M. EMINESCU, **Opere**, vol. VI, ediție critică îngrijită de Perpessicius, 1963, 756 p. + 63 reproduceri, 56 lei.

TUDOR VIANU, **Studii de literatură universală şi comparată**, ed. a II-a revăzută şi adăugită, 1963, 668 p., 32 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor**, Studiu istoric critic, 1963, 187 p., 4,75 lei.

AUGUSTIN Z. N. POP, **Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu**, 1962, 623 p. + 6 pl., 26,70 lei.

NICOLAE LIU, **Catalogul corespondenței lui Ion Ghica**, 1962, 432 p. + 1 pl., 13,90 lei.

* * * **Cîntări şi strigături românești de cari cîntă fetele şi feciorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia în anul 1838**, ediție critică, cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

I. P. I. — c. 2713

43461

Lei 15.—

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro